

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE FILOGÍAS INTEGRADAS
ÁREA DE ESTUDIOS ÁRABES E ISLÁMICOS



LA SIRIA DE 'ALĪ FARZĀT: LA CARICATURA EN EL MUNDO ÁRABE.



TESIS DOCTORAL
AUTORA: SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD
DIRECTOR: DR. RAFAEL VALENCIA RODRÍGUEZ

SEVILLA, 2018

**TESIS DOCTORAL: *LA SIRIA DE ‘ALĪ
FARZĀT: LA CARICATURA EN EL
MUNDO ÁRABE***

Autor/a: Salud Adelaida Flores Borjabad.

Director/a: Dr. Rafael Valencia Rodríguez.

Departamento: Filologías Integradas (Área de Estudios Árabes e Islámicos).

Universidad de Sevilla.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, es preciso y necesario dar las gracias de todo corazón al tutor y director de esta Tesis Doctoral, D. Rafael Valencia Rodríguez, por su esfuerzo y dedicación, así como por su motivación y paciencia en cada momento. Él me dio la oportunidad de entrar en el Grupo de Investigación Ixbilia, donde he podido trabajar con un maravilloso equipo de investigadores, en el que espero poder seguir muchos años más. Por tanto, hay que decir que él ha sido una pieza clave en todo este camino, pues ha hecho fácil lo difícil, demostrándome a cada instante que nunca hay que dejar de luchar por los sueños y haciendo que esta Tesis Doctoral se haya convertido en una gran aventura, cargada de momentos duros, pero buenos al mismo tiempo. Por ello, su guía ha sido fundamental tanto a nivel personal como a nivel profesional, puesto que su inmensa sabiduría y paciencia han contribuido no sólo a mi formación como investigadora, sino también como persona y ser humano, permitiéndome desarrollar sentido de responsabilidad, seriedad y rigor académico en cada momento. Con todo, para mí ha sido mucho más que un director o tutor de tesis, ha sido un gran amigo en quien confiar a cada instante, por lo que ha sido todo un privilegio haber podido trabajar junto a él todos estos años, enriqueciéndome en cada momento de una gran persona como es D. Rafael Valencia Rodríguez.

En segundo lugar, es preciso agradecer la colaboración del caricaturista ‘Alī Farzāt con la Tesis Doctoral. Desde el momento en el que contacté con él, se mostró participativo en el proyecto, mostrando sus distintos puntos de vista referentes a la investigación realizada en esta Tesis Doctoral. Por ello, ha sido un honor contar con su apoyo y aprobación en cada momento, ya que ha facilitado bastante esta investigación, permitiéndome ampliar mis conocimientos más allá de las fuentes estudiadas para esta Tesis Doctoral.

Luego, quisiera dar las gracias a la Universidad de Sevilla, especialmente al área de Estudios Árabes e Islámicos y a su profesorado. Ellos me han formado desde que empecé a estudiar con dieciocho años y me han dado la vida al mundo como tal, otorgándome copiosos conocimientos que he podido terminar de expandir gracias al gran trabajo de mi tutor y director de tesis. Asimismo, también he de dar las gracias a las otras universidades que me han acogido durante la elaboración de esta Tesis Doctoral, tales como la Universidad de Macao (China), la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de Harvard. Las estancias en estas universidades han sido fundamentales para el desarrollo de esta Tesis Doctoral, ya que me han aportado una amplia gama de conocimientos tanto en el plano profesional como personal. Asimismo, en todos estos lugares, he encontrado gente maravillosa dispuesta a ayudarme en todo lo que me hiciera falta, por lo que es preciso decir que ha sido todo un honor poder haber realizado distintas estancias, puesto que han aportado un aire distinto que, al combinarlo con los conocimientos adquiridos en la Universidad de Sevilla, ha hecho que se muestre una mezcla única y desconocida.

Por otro lado, quisiera dar las gracias a mis padres, Manuel Luis Flores Criado y Ana Pilar Borjabad García. Ambos han sido pilares fundamentales desde que era pequeña, apoyándome en todas las decisiones que he tomado a lo largo de mi vida y siguiéndome a todos lados. Ellos han estado siempre a mi lado y me han ayudado a levantarme cada vez que me he venido abajo, motivándome a buscar el último hilo de esperanza para renacer con más fuerza y seguir adelante para poder cumplir uno de mis mayores sueños. Así, siempre me han enseñado que los sueños están para cumplirlos, por lo que hay que perseguirlos por muy descabellados que parezcan. En este sentido, la paciencia que mis padres han tenido conmigo ha sido fundamental, para poder aplicarla tanto en lo profesional como en lo personal. He de decir que soy lo que soy gracias a ellos que me han forjado como persona, motivándome a cada

instante a lograr mis sueños. Por ello, les debo todo y, sobre todo, este trabajo, ya que sin su ayuda no hubiera podido vivir muchas de las aventuras que he vivido.

Además de mis padres, he de dar las gracias a mi pareja, Javier Antonio Nisa Ávila. Él se incorporó en la mitad del proceso de esta gran aventura y se ha convertido en el mejor compañero. Nos conocimos a consecuencia de la lucha por sacar a flote esta Tesis Doctoral, por lo que se ha convertido en una pieza clave de la misma, ayudándome a defenderla con uñas y dientes para que pudiera lograr mi sueño. De este modo, se ha implicado conmigo en cada momento, motivándome a cada instante a luchar frente a las adversidades que se han ido planteando a lo largo de este camino. Se ha convertido en mi mejor amigo y en mi confidente, viviendo mi Tesis Doctoral con la misma pasión que yo la he vivido y tomando los problemas que se han planteado a lo largo de estos años como algo personal. Por tanto, ha sido un privilegio poder encontrarme con él en esta aventura de la que se ha convertido en un elemento fundamental de la misma y espero poder vivir muchas aventuras más, formando juntos un gran equipo que se amplíe con el paso de los años.

Asimismo, he de dar las gracias a todos mis compañeros y amigos. Los amigos son la familia que nosotros elegimos y los míos se han convertido en mi segunda familia. Ellos también han formado parte de este proceso, marcándome como persona e investigadora. Algunos de ellos se han cruzado en esta maravillosa aventura y me han ayudado en todo momento, aun cuando estaba todo en contra, estando conmigo hasta el final y motivándome para que lograra mi sueño. Por ello, he de decir que ha sido un placer haber conocido a gente tan maravillosa que me ha animado hasta en las peores circunstancias.

Por último, agradecer a mi perrita Luna que me haya acompañado durante el desarrollo de esta Tesis Doctoral. Ha sido mucho más que un animal de compañía, ya que ha permanecido a mi lado durante todo este proceso convirtiéndose en una gran

amiga. Mientras escribía, se sentaba en mi regazo observando todo lo que hacía con detenimiento y ladrando a todo aquella persona que me molestase. Por tanto, he de decir que ha sido un honor contar con un animal que me ha dado tanto cariño sin pedir nada a cambio.

ABSTRACT

The aim of this research is an analysis and commentary on cartoons as a form of socio-political communication in the Middle East and the Arab world, in particular. Drawing on 'Alī Farzāt's work, who is regarded as one of the most important cartoonists in the region, it examines the power of cartoons to incite political revolt. The main objectives of this research are: (1) to discuss political humor and political cartoons in the Middle East and the Arab world; (2) to study the new tools of communication; (3) to analyze art as a tool to fight the repression of regimes; (4) to contextualize the work of 'Alī Farzāt, taking into consideration his life and the different historical events that shaped it; and (5) to analyze and study his cartoons, taking into account their symbols and how they evolved.

In order to research this subject, I have used theoretical material dealing with humor and political cartoons in the Middle East and in the Arab world. Furthermore, I have drawn on a visual ethnography collecting a wide variety of data about media and political cartoons and 'Alī Farzāt, in particular, to develop a grounded theory in relation to this topic. Thus, taking into account 'Alī Farzāt's cartoons and Syria for reference, the results of this research will show the emergence of a specific kind of political cartoon that has become a reference for the Middle East and the Arab world, in particular.

The main conclusions for this research are: (1) political cartoons in the Middle East and the Arab world are influenced by those from Europe, even though genres have been developed by Middle Eastern and Arab cartoonists as they are a product of every culture; (2) for this reason, they are a form of pan-Arabism since they reveal the needs of Arab societies, in general; (3) in a sense, political cartoons are an important form of communication because they are capable of circumventing censorship by using symbols; (4) political cartoons are historical references because they deal with events

that do not appear in other media or history books. In addition, there are specific conclusions regarding 'Alī Farzāt's cartoons: (1) they have become a non-verbal language that is understood by everyone; (2) the evolution of his cartoons has firmly established this genre; (3) 'Alī Farzāt's cartoons have become a form of artistic resistance; (4) his cartoons have developed a feeling of identity and unity which would scarcely have been known before the advent of new social media.

Tabla de contenidos

Introducción	p. 14.
0. Desarrollo de los métodos de investigación	p. 24.
1. Antecedentes: La caricatura en el mundo árabe	p. 33.
1.1 La importancia del humor y la risa en la sociedad.	
1.2 Lo cómico y la caricatura como referencia histórica.	
1.3 El origen y la evolución de la caricatura.	
1.4 Simbología de la caricatura en el mundo árabe: tipología y temática.	
1.5 El gran enemigo de la caricatura en el mundo árabe: la censura.	
1.6 La caricatura y el grafiti: una nueva forma de comunicación en la primavera árabe.	
2. La Siria de ‘Alī Farzāt: rompiendo las fronteras del miedo.....	p. 132.
2.1 Contexto histórico de ‘Alī Farzāt.	
2.2 Función de los medios de comunicación en la Siria de ‘Alī Farzāt.	
2.3 El desarrollo del humor y la caricatura en la Siria de ‘Alī Farzāt.	
‘3. Alī Farzāt: Vida de un hombre dedicado al arte de las caricaturas ..	p. 184.
3.1 La biografía de ‘Alī Farzāt.	
4. Características generales de las caricaturas de ‘Alī Farzāt	p. 208.
4.1 La intencionalidad del caricaturista ‘Alī Farzāt.	
4.2 El uso de los colores en las caricaturas de ‘Alī Farzāt.	

4.3 El texto en las caricaturas de ‘Alī Farzāt.	
4.4 Los símbolos en las caricaturas de ‘Alī Farzāt.	
5. Clasificación de las caricaturas de ‘Alī Farzāt	p. 259.
5.1 Primera etapa: Antes del estallido de la Primavera Árabe en 2011.	
5.2 Segunda etapa: Después del estallido de la Primavera Árabe en 2011.	
6. Conclusiones generales	p. 379.
Anexos	p. 393.
Bibliografía	p. 398.
Índice de caricaturas	p. 427.
Sistema de transcripciones utilizado	p. 433.

INTRODUCCIÓN

This thesis is an attempt to address the issue of Arab political cartoons and the ways in which they function as forms of socio-political communication and public sphere reaction, in the Middle East and the Arab World in particular. I will describe, contextualize and analyze 'Alī Farzāt's cartoons as an example of this development. In order to do so, I have studied the contemporary history of Syria and the development of political cartoons and media in this area. Additionally, I have analyzed 'Alī Farzāt's biography so as to provide an analysis of the evolution of political cartoons in the Middle East and Arab countries.

Political cartoons in the Middle East are considered important because they could be a root of historical evidence in the Middle East and the Arab world. They are a primary source and offer intriguing and entertaining insights into the public mood, the underlying cultural assumptions of a specific period of time and attitudes toward key events or trends of the times. For example, 'Alī Farzāt's cartoons indicate the evolution of the Syrian revolution. Thus, they can be used to understand the facts of the Syrian crisis as an overview of the refugee situation since political cartoons are an alternative point of view of a certain sector of the society that should be taken into account.

I have chosen this topic because it is an area that has not been studied before in a scholarly manner. Owing the fact that cartoons are generally meant to be comical and funny, they are considered to be a form of entertainment; in other words, they are treated as a form of fun. However, precisely on the grounds they are seen as 'just fun', they can communicate and provide commentary on many issues that are relevant to the public sphere. In a sense, since they are 'not really serious' forms of entertainments, they can express opinions, ideas and attitudes that the community holds, for which there is no other cultural outlet.

As consequence, it could be argued that political cartoons offer an important point of view that can result in political change and influence society strongly, born of the fact they are able to encourage people to challenge the authorities. For this reason, I have studied them in depth since they lend clues to understanding history that is not included in history books. Moreover, they use a non-verbal language that communicates ideas and assumptions drawing on visual metaphors that are more powerful than any word.

In a sense, the general objectives of this research are: (1) to identify the origin of humor and political cartoons in the Middle East and Arab world in particular; (2) to study the evolution of political cartoons in the Middle East and the Arab world; (3) to analyze the function of political cartoons in society and the problems that cartoonists have to face in the Middle East and the Arab world; (4) to discuss the social reaction; and (5) to argue the importance of 'Alī Farzāt as a cartoonist in the Middle East and the Arab world.

As a result, the specific objectives of this research are: (1) to identify political humor and political cartoons in the Middle East and the Arab world; (2) to assess the new tools of communication in the Middle East and the Arab world; (3) to analyze art as a tool to fight the repression of political regimes; (4) to contextualize the work of 'Alī Farzāt, taking into consideration his life and the different historical events that he has lived through; and (5) to analyze and study his cartoons, taking into account their symbols and how they have evolved.

Accordingly, some questions about political cartoons in general have arisen to crystalize the previous knowledge about political cartoons in the Middle East and the Arab world. The aims of these questions are to get a better understanding about 'Alī Farzāt's cartoons and to establish the main hypotheses of this research. Thus, this research seeks to address the following questions:

a) General questions about political cartoons in the Middle East and in the Arab world:

- How were political cartoons developed in the Middle East and in the Arab world?
- Have political cartoons in the Middle East and in the Arab world specific characteristics different from political cartoons in other parts of the world?
- Why do politicians try to outlaw some political cartoons?
- Are political cartoons in the Middle East and in the Arab world becoming a new form of communication?
- Are political cartoons historical evidence?
- Are political cartoons a new form of fighting repressive regimes?
- Do political cartoons have a specific function for society in the Middle East and in the Arab world?

b) Questions about 'Alī Farzāt and his cartoons.

- What are the main characteristics and symbols of 'Alī Farzāt's cartoons?
- What is the impact of 'Alī Farzāt's cartoons on society?
- What are the problems that concern 'Alī Farzāt?
- What are the purposes of 'Alī Farzāt's cartoons?
- What are the main themes of 'Alī Farzāt's cartoons?
- How can 'Alī Farzāt's cartoons be classified?
- Have they evolved?

- Have 'Alī Farzāt's cartoons become a new form of political revolt?

As consequence of the above, different hypotheses have been considered, which will be developed in line with them and done so thoroughly since my intention is to be exhaustive in this process.

The first hypothesis that will be tested is the needs of manifesting political cartoons and political humor as historical evidence in the Middle East and the Arab world. Cartoons are considered a primary source since they manifest a point of view about the society. This vision is usually different from the one that is included in history books.

The second hypothesis is that political cartoons are a new form of communication. Cartoons are included in newspapers as an opinion that is very easy to understand because images are more direct than words. For this reason, there is a wider audience than for other ways of communication.

The next hypothesis is that cartoons are a new form of expressing pan-Arabism. It is thought that the different forms of pan-Arabism have failed throughout history, hence, we have never seen a real triumph of Arab unity. After colonization, there were a great many attempts at Arab unity and identity but all of them failed. However, cartoons are different because they have common symbols and interests and they act as a language that joins all these societies in a common interest.

Another hypothesis is that political cartoons can be established as a peaceful weapon to fight authoritarian regimes. They are used in different demonstrations as a signal of protest and have been very powerful because they have been able to influence people as a visual language that is easier to understand. For example, the use of cartoons in demonstrations in the Arab Spring was an attempt to encourage people to start the revolution.

The last hypothesis is that 'Alī Farzāt's cartoons have an evolution in the Middle East and the Arab World. Political cartoons cannot be considered as a static source in addition they are also a reflection of society. Therefore, they are transformed by the different events.

To test these hypotheses, I used a qualitative methodology on the grounds that this research is a theoretical approach. Theories are constructed to explain, predict and master phenomena and make generalizations about observations; in other words, this research has been a process of collecting, coding and analysing data to generate a theory. For this reason, I used an eclectic approach to best match the research question at hand. Although there has been relatively little research on political cartoons in the Middle East and the Arab world, I used my previous research to begin this work. This ground work includes prior knowledge about cartoons in the Middle East and in the Arab world that I have extended in this work. Also, this basic qualitative research has been completed with foundational research that has been used to develop forms to specify how the knowledge base about political cartoons has changed in light of new information.

I have developed a grounded theory. Furthermore, I collected different data using several interviews with 'Alī Farzāt and several articles and books that provide enough concepts to formulate a theory. Additionally, I drew on data from 'Alī Farzāt's website, 'Alī Farzāt's Facebook profile and the book, *A Pen of Damascus Steel: Political Cartoons of an Arab Master*, edited by 'Alī Farzāt in 2005. These websites not only include all 'Alī Farzāt's cartoons but also include a large number of clues about his life, thus, can be considered a primary source from which to write his biography.

After that, I classified the data and I selected the most relevant. I then categorized this data and sorted it into patterns as the primary basis for organizing and reporting the study's findings using thematic patterns to organize it. The first category

included everything about humour and political cartoons in the Middle East and the Arab world. The second included all the data about Syria; that is, it included all the data about Syrian history and the development of cartoons and media there. Finally, the third included all the data about 'Alī Farzāt and his cartoons.

To organize data, I used coding to provide a means to introduce the interpretations. This technique has been used to classify all this information and elaborate on new themes. These three patterns have been labelled into codes to associate them to the research objectives. Later, I summarized the prevalence of codes, that is to say I discussed similarities and differences across distinct original sources. Thus, when I finished this summary, I had compared the relationship between all the data to generate my own.

I have established different paradigms that influence conceptual concerns of legitimacy, control and data analysis. However, I have included a distinct turn towards more interpretative practices and I have chosen critical theories and constructivism. The main reason for this decision is that I have tried to criticize the society and culture by applying knowledge about cartoons from the different data that I have collected. In addition, I have tried to construct a scientific knowledge, explaining something that has not been studied before because it has been considered “just fun”. Therefore, I have had to mix both paradigms in order to generate my own data in a precise manner.

In addition to this, I have used a historical research method. I have collected and evaluated data to describe, explain and understand the evolution of 'Alī Farzāt's cartoons. It is an attempt to reconstruct what happened during the government of Ḥāfiẓ al-Asad and his son, Bašār al-Asad. The main grounds for this method is to find the answers to questions such as: where have political cartoons come from? Where are political cartoons? Where are political cartoons going?

On the other hand, the development of this research is the result of various different stages. In 2011, I undertook previous research about political cartoons in the Middle East that included the work of 'Alī Farzāt and I continued this project in 2012, drawing on theoretical material from the University of Seville supplemented with material from the internet. The two most relevant books for this first stage were *Political cartoons in the Middle East*, written by Fatma Müge Göçek in 1988, and *Caricatures Arabes*, edited by L'Institut du Monde Arabe in 1988. This first stage was the point where I established the hypothesis, the objectives and the methodology so as to continue this research.

The next stage took place in 2013 and 2014 between the University of Macau (China) and the University of Seville after I received a research grant by the European Commission in order to widen my research. This period was crucial to establish the first part of this thesis. I had the opportunity to study communication in the Arab world and in the Middle East. For this reason, I could establish the main characteristics of political cartoons in the Middle East and their meaning as historical references. I studied the problem of censorship and the evolution of political cartoons as a form of communication. I also argued the importance of cartoons as specific weapons that are able to bring down and destroy a government. In addition to this, I could analyze the importance of humor in society and in political cartoons because political humor and parody are one of the basis of political cartoons.

The third stage was undertaken between 2014 and 2015 at University Complutense in Madrid and at the University of Seville. In this stage, the issue under scrutiny was to establish the methodology and methods, to study the history of Syria and to analyze the history of media and political cartoons in Syria. This background history about Syria is necessary in order to study political cartoons and media since they are a reflection of society. These references contribute to contextualizing the

cartoons of 'Alī Farzāt since they are the product of a society. Thus, the outcomes of this stage are (1) the history of Syria to contextualize 'Alī Farzāt; (2) the function of media in Syria; and (3) the development of humor and political cartoons in Syria.

The fourth stage which was formulated in 2015 at the University of Seville is a biography of 'Alī Farzāt. This biography is the result of the history and culture of Syria and this is why his cartoons are historical evidence of this period. The information about 'Alī Farzāt is widely dispersed and the reconstruction of his life has been a hard task. For this reason, I have had the opportunity to interview him in order to check all the data that I have gathered and know more about political cartoons in the Middle East and the Arab world. Consequently, I have written an interesting biography that has helped to understand and classify his political cartoons.

The fifth stage took place in 2015 and 2016 at Harvard University (USA) and the University of Seville. The focus of discussion over two chapters was 'Alī Farzāt's political cartoons: their general characteristics and classification. The first chapter is a general picture of 'Alī Farzāt's cartoons, in particular. It is a study of the use of colors, choice of text and symbols. The information about cartoons is scant. For this reason, the commentary on these cartoons is a phenomenological process. It is an observation of his cartoons and the development of political cartoons in the Middle East and the Arab world in general as regards the history and culture of Syria.

The second chapter is concerned with the issue of the classification of 'Alī Farzāt's cartoons. It is phenomenological process, too, because there is not a large amount of information about it. The texts about 'Alī Farzāt's cartoons did not provide enough information to establish a good classification. Therefore, I arranged the classification according to the evolution of media and political cartoons in the Middle East after the Arab Spring. I have classified them into two periods: the first one is up until the Arab Spring in Syria in 2011 and includes universal political cartoons and the

second one is after the Arab Spring (from 2011 until now) and includes direct criticisms of the Syrian government and Syrian President.

The last stage which was tackled in 2016 was an attempt to address the issue of the final conclusions of this thesis. These conclusions contain a confirmation of the hypothesis and a possible solution to the main problems. However, the data yielded by this research provides convincing evidence that political cartoons, as a language, are continuously evolving at every moment. Therefore, this stage is an open window to continue developing this research in the future.

Finally, this thesis has been divided in five chapters. The first chapter is a general approach to understanding the importance of political cartoons and their evolution in the Middle East and Arab world and includes a comparison with political cartoons in Europe and the importance of censorship in the Middle East and the Arab world. The second chapter deals with Syrian contemporary history and the development of political cartoons there. The aim of the third chapter is a biography of 'Alī Farzāt so as to understand how the historical facts affected his cartoons. In the fourth chapter, general characteristics of 'Alī Farzāt's cartoons are established, such as the use of colors, words and symbols, taking into account historical and cultural facts. The fifth chapter consists of a study of 'Alī Farzāt's cartoons in two periods: up until the Arab Spring and after the Arab Spring. Ultimately, the conclusions gathered in this thesis suggest that the research questions have been answered and checks that previous hypotheses.

0. DESARROLLO DE LOS MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN

Tal como se ha expresado en la introducción de esta tesis, se ha llevado a cabo una metodología cualitativa. Se ha utilizado este tipo de metodología, ya que se trata de una aproximación teórica del estado en cuestión que se está analizando. Se ha pretendido construir una serie de teorías que expliquen y predigan ciertos fenómenos, al mismo tiempo que permitan establecer ciertas generalizaciones. Por tanto, el proceso para realizar esta investigación ha consistido en recoger, codificar y analizar datos con el fin de confirmar las hipótesis desarrolladas en la introducción.

Para ello, se han combinado tres tipos de investigación cualitativa. Por un lado, se ha desarrollado una investigación cualitativa básica que permita ampliar los antecedentes de los que se parten, así como también situar de una manera adecuada el objeto de estudio. Por otro lado, también se ha desarrollado una investigación histórica que permita establecer un proceso de análisis y síntesis con el fin de contextualizar el desarrollo de las caricaturas. Por último, se ha utilizado la Teoría Fundamentada con el fin de establecer una teoría mediante la recolección y codificación de datos. Entre todas ellas, cabe decir que la más destacada es la última, puesto que es la que verdaderamente muestra el sentido de esta investigación. De todas formas, es también necesario añadir que, para este tipo de investigación, las tres son necesarias y complementarias, ya que es una buena manera de hacer una aproximación teórica al desarrollo de las caricaturas en el mundo arabo-islámico¹.

Por ello, en primer lugar, se ha llevado a cabo una investigación cualitativa básica, que ha quedado patente en la primera parte de la tesis. Para llevar a cabo esto, se ha utilizado una aproximación ecléctica en la que se han ido combinando supuestos que posteriormente quedarán materializados a lo largo de esta tesis. Esta

¹ Se va a utilizar a lo largo de esta tesis la palabra *mundo arabo-islámico* como sinónimo de *mundo árabe* indistintamente.

investigación cualitativa básica se ha centrado en las investigaciones previas, en las que se incluían datos generales sobre las caricaturas² en el mundo arabo-islámico. Por ello, el propósito de esta investigación es asentar los precedentes que se desarrollarán más adelante cuando se estudie el caso del caricaturista ‘Alī Farzāt. En este sentido, una vez establecida este estudio previo, se han examinado los fundamentos de los datos obtenidos con el fin de especificar cómo esta base de conocimientos ha ido cambiando conforme se han ido extrayendo nuevos datos.

De este modo, esta primera fase incluye una serie de antecedentes dignos de tener en cuenta a la hora de analizar las caricaturas de ‘Alī Farzāt. El primer punto a tener en cuenta es el desarrollo del humor en la sociedad, ya que va a ser una clave importante para poder estudiar el desarrollo de la caricatura tanto en el mundo arabo-islámico como en otras sociedades. El siguiente punto importante es ver si las caricaturas, por lo general, podrían estar relacionadas con los distintos acontecimientos históricos y qué veracidad pueden mostrar al espectador. Por ello, otro punto importante es analizar las limitaciones que éstas pueden tener en el mundo arabo-islámico, así como la importancia que han tenido en los últimos tiempos para la sociedad.

Tras dar este primer paso y establecer unas bases sólidas, se ha llevado a cabo un método de investigación histórica que permite encuadrar las caricaturas en un momento determinado. Este método permite discutir los acontecimientos pasados y presentes en el contexto de la condición actual, al mismo tiempo que da la posibilidad de reflexionar y proporcionar posibles respuestas a problemas relacionados con las caricaturas. Se ha utilizado este método para contextualizar al caricaturista ‘Alī Farzāt.

² Se ha optado por utilizar la palabra caricatura en vez de viñeta, debido que la palabra viñeta puede generar confusión, en tanto que puede referirse también a un conjunto de escenas o de dibujos, ampliando así el concepto a términos muchos más amplios, entre los que puede incluirse el cómic. No obstante, la palabra caricatura es más específica, ya que hace referencia a un dibujo que ridiculiza un objeto en cuestión, buscando al mismo tiempo una crítica. Asimismo, hay que añadir que la palabra utilizada en árabe es *kārikātīr*, manteniendo así su origen primigenio de la palabra como se estudiará más adelante. Por tanto, en este caso, es más correcto hablar de caricaturas y no de viñetas, puesto que la palabra caricatura no da margen de confusión.

Para ello, se ha analizado la historia contemporánea de Siria hasta nuestros días, así como también el desarrollo de los medios de comunicación y las caricaturas en la zona. Posteriormente, se ha analizado la vida de ‘Alī Farzāt con el fin de ver hasta qué punto han afectado estos acontecimientos a sus caricaturas. En este sentido, se ha desarrollado un método analítico-sintético que ha permitido que se analicen los sucesos descomponiéndolos en todas sus partes con el fin de desarrollar una síntesis que reconstruya y explique el hecho histórico. De este modo, el método analítico puede considerarse heurístico, ya que se utiliza para encontrar lo nuevo; mientras que el método de síntesis sería hermenéutico puesto que se pretende aclarar todo ese análisis partiendo de bases objetivas y subjetivas.

Para llevar a cabo este método de investigación, en primer lugar, se han identificado las piezas necesarias para poder realizar la investigación. A continuación, se ha accedido a fondos de distintas universidades para poder obtener todos los datos necesarios que permitan procesar la información referente al estado en cuestión. Tras obtener estos datos, se han aplicado diferentes técnicas de sistematización, reproducción y clasificación de datos, que permitan establecer diferentes paradigmas. El objetivo de esta clasificación es establecer una base primaria que permita organizar e informar de los hallazgos de este estudio. Este hecho ha permitido que a la hora de la organizar estos datos se haya llevado a través de un proceso de codificación con el fin de que posteriormente exista la posibilidad de introducir interpretaciones.

Una vez hecha esta investigación histórica que permite encuadrar las caricaturas de ‘Alī Farzāt en un momento determinado, se ha llevado a cabo un método de análisis comparativo constante de sus caricaturas. El propósito de este método es observar que incluyen las características generales de las caricaturas en el mundo arabo-islámico, así como también ver hasta qué punto ha desarrollado las suyas propias. Del mismo modo, también se ha utilizado este método para ver cuál de

estas caricaturas ha generado más impacto en la sociedad y qué relación tiene con los acontecimientos históricos desarrollados en Siria y en el mundo arabo-islámico.

En este sentido, este método de comparación ha permitido establecer una serie de características comunes en la caricaturas de ‘Alī Farzāt. Ha permitido establecer una simbología específica de sus caricaturas, así como un uso de los colores determinados. Asimismo, este método ha permitido vislumbrar la intencionalidad del caricaturista. Dicha intencionalidad, queda patente en el uso del texto en las caricaturas y en la articulación de los símbolos y colores.

Por otro lado, además de la observación y comparación de caricaturas, también se ha llevado a cabo la técnica de la entrevista. El uso de esta técnica ha tenido como objetivo corroborar el análisis comparativo de las caricaturas. En este sentido, esta técnica ha permitido hacer una interpretación mucho más veraz de las caricaturas, sin caer demasiado en la fenomenología. Pues, se han utilizado entrevistas que se habían realizado previamente al caricaturista ‘Alī Farzāt, así como también un par de entrevistas realizadas personalmente, preguntándole por hechos muy específicos, tales como el uso el color o la evolución de sus caricaturas.

Todo esto es lo que se conoce como Teoría Fundamentada. Pues, se ha mostrado un cambio en las caricaturas a lo largo del tiempo, por lo que puede hablarse de generación de etapas y fases bien delimitadas. Se ha utilizado esta teoría fundamentada debido a que se trata de un método inductivo de investigación basado en las observaciones que se han ido realizando a lo largo de esta tesis. Asimismo, este método permite una variedad de fuentes considerables, tales como los datos cuantitativos, las entrevistas o la observación, por lo que su uso abre un abanico de posibilidades para poder estudiar y clasificar las caricaturas de ‘Alī Farzāt, al mismo tiempo que corrobora el uso y el desarrollo de las caricaturas en el mundo árabe.

Por tanto, para desarrollar esta Teoría Fundamentada se han desarrollado dos estrategias fundamentales, tal como se ha podido observar anteriormente: el método comparativo constante y el muestreo teórico. El muestreo histórico, tal como se ha referido anteriormente, ha permitido codificar y analizar todos los datos necesarios para desarrollar los conceptos a los que se hace referencia en esta tesis. Este método se ha utilizado debido a que permite maximizar las oportunidades de comparar acontecimientos para determinar cómo puede llegar a cambiar una categoría en términos de sus propiedades y dimensiones, es decir, para mostrar cómo las caricaturas pueden cambiar teniendo en cuenta los distintos periodos históricos en los que se desarrollan. El desarrollo de este método ha sido crucial, ya que el asunto que se desarrolla es un área prácticamente desconocida dentro de los campos de investigación de Estudios Árabes e Islámicos.

Una vez hecho esto, se han establecido una serie de memorandos en los que se han incluido las caricaturas y las notas referentes a éstas. Estos memorandos han ido evolucionando a lo largo de la tesis, aunque por lo general han estado relacionados con las distintas etapas en las que se ha desarrollado la tesis. Los memorandos se han clasificado, en un primer momento, en forma de notas manuscritas teniendo en cuenta toda información recabada. Estos memorandos son cuadernos que han permitido establecer diferentes categorías con el fin de establecer una categorización propiamente dicha.

Acto seguido, estos datos han sido relacionados y comparados constantemente, al mismo tiempo que se han usado las caricaturas para contrastar toda la información necesaria. Este hecho ha permitido refinar los conceptos desarrollados en la tesis, así como explorar las interrelaciones que integran la teoría que se ha ido desarrollando. Asimismo, este método de comparación constante ha permitido establecer un sistema de codificación, incluyendo todo esas variables

teóricas en unas categorías específicas que se desplegarán posteriormente, dando lugar al desarrollo de esta tesis.

Como se ha podido observar, inicialmente se ha identificado el área de interés a investigar. Por este motivo, en un primer momento los códigos eran abiertos, ya que se ha pretendido hacer una panorámica del asunto en cuestión para poder centrar el asunto en cuestión sobre una base sólida. A continuación, se ha centrado el tema y se ha redirigido hacia el asunto en cuestión, es decir, se ha empezado haciendo un análisis genérico de las caricaturas en el mundo árabe y, una vez hecho este análisis, la investigación se ha centrado en Siria y el caricaturista ‘Alī Farzāt, que son los temas de la teoría emergente. Tras realizar esto, se ha comparado todo de una manera explícita para encontrar las similitudes y diferencias con los datos recabados. Ese hecho ha permitido caracterizar el proceso ilustrando abstracciones teóricas de lo que está ocurriendo. Pues, el hecho de encontrar similitudes y diferencias entre las caricaturas permite incrementar el poder explicativo de los conocimientos que se han desarrollado hasta el momento. Con todo, puede decirse que el proceso de codificación para esta tesis ha sido el siguiente:

- Codificación abierta: Se ha identificado el tema y se han observado sus dimensiones. Se ha analizado las caricaturas a grandes rangos y se ha estudiado las posibilidades de desarrollar este tema. Esta codificación abierta ha permitido formular las hipótesis para esta tesis, ya que permite elaborar conceptos básicos referentes a las caricaturas, así como también establecer diferentes categorías, teniendo en cuenta los diferentes fenómenos que se han analizado.
- Codificación axial: Tras establecer las distintas categorías y subcategorías teniendo en cuenta los diferentes fenómenos, se ha desarrollado una relación entre ellas con el fin de enlazarlas con sus propiedades y

dimensiones. Este proceso, por tanto, permite reagrupar los datos que se fracturaron durante la codificación abierta, con el fin de armar ese rompecabezas que dará lugar posteriormente a esta investigación, es decir, pretende ir de lo general a lo particular. Se procura, así, buscar una explicación más precisa de las caricaturas, tratando de marcar unos paradigmas claros que muestren los resultados esperados para esta investigación. Por tanto, esta codificación permite añadir profundidad y estructuración a toda la investigación, es decir, permite centrar toda la investigación previa de las caricaturas en Siria y en el caricaturista 'Alī Farzāt, relacionando todo el desarrollo de los datos sobre las caricaturas árabes con un caso concreto.

- Codificación selectiva. Este proceso permite integrar y refinar la teoría. Todos los datos recogidos anteriormente se transforman en conceptos, convirtiéndose en un conjunto de afirmaciones de relación que pueden usarse para explicar lo que está ocurriendo con las caricaturas en mundo arabo-islámico. Este hecho, por su parte, ha permitido generar un esquema teórico que permite refinar la teoría inicial, desechando los datos excedentes y completando las categorías poco desarrolladas. De este modo, esta codificación selectiva ha permitido centrar esta investigación en los principales objetivos que se desarrollaron en la introducción.

Una vez utilizados estos métodos, se ha desarrollado un pensamiento crítico y analítico que permita interrelacionar todas estas cuestiones que se han planteado. Pues, la intención ha sido generar un conocimiento nuevo que considere a las caricaturas como un elemento importante para la sociedad, dejando al mismo tiempo una puerta abierta a futuras investigaciones. De este modo, se pretende a través de

ese pensamiento crítico sembrar un precedente que permita ampliar este nuevo conocimiento.

1. ANTECEDENTES: LA CARICATURA EN EL MUNDO ÁRABE.

Este primer capítulo comprende el estado del tema en cuestión que se va analizar, es decir, muestra unos antecedentes que van a servir para articular el resto del trabajo. Muestra un análisis previo en el que se analiza el origen de la caricatura en el mundo arabo-islámico hasta la actualidad. Para ello, se ha analizado el humor en la sociedad y su posterior materialización en forma de viñeta o caricatura. Asimismo, se ha estudiado a fondo la posibilidad de que las caricaturas sean una evidencia histórica, puesto que hay que tener en cuenta que son un producto de la intrahistoria de la sociedad que se desconoce y muchas veces se deja de lado.

Tras analizar estas cuestiones previas, se ha focalizado este capítulo en estudiar las caricaturas en el mundo arabo-islámico. De este modo, se ha estudiado la historia de los comienzos de las caricaturas hasta la actualidad, con el fin de delimitar el punto de surgimiento apropiado. Una vez hecho este estudio, se ha procedido a realizar un análisis de los tipos y temas de las caricaturas del mundo arabo-islámico, con el fin de encontrar si hay o no un punto de unión entre las caricaturas arabo-islámicas. Dicho de otro modo, se ha intentado buscar si existe o no una forma de panarabismo dentro de las caricaturas.

Por otro lado, se han analizado y estudiado el gran problema de las caricaturas en el mundo arabo-islámico: la censura. La censura puede ser considerada como el gran enemigo de la caricatura, puesto que puede conducir al propio caricaturista a la muerte. Por este motivo, en este capítulo, se ha intentado también mostrar las consecuencias que pueden generar las caricaturas. En este sentido, este capítulo trata de mostrar y analizar las distintas formas de censura para señalar los distintos desafíos a los que se han enfrentado y se enfrentan los caricaturistas del mundo arabo-islámico.

Por último, este capítulo abarca una referencia al cambio que dio la caricatura después de la Primavera Árabe. Se analiza la evolución de la caricatura y el grafiti como forma de comunicación, debido a la ingeniosidad de los caricaturistas de crear símbolos para que todo el mundo sea capaz de comprender las ideas principales. De este modo, también se estudia como esa nueva forma de comunicación afianzada en la Primavera Árabe ha sido capaz también de incitar a la gente a ir a las manifestaciones y hacer la revolución, ya que la caricatura es un medio idóneo para evitar la censura.

Con todo, este capítulo será la base principal. Pues, muestra una visión general sobre el estado en cuestión de la investigación que ayuda a comprender muchas cosas en la actualidad. Por tanto, es necesario entender bien lo que se va a narrar en este capítulo, puesto que aporta claves imprescindibles para entender todo lo demás.

1.1. La importancia del humor y la risa en la sociedad

Tanto el sentido del humor como la risa son dos componentes que están estrechamente relacionados con el ser humano y que tiene lugar en todas las culturas. El sentido del humor tiene una función social y ha contribuido al desarrollo de la especie humana, por lo que contiene normas culturales que, incluso, han llegado a convertirse en una forma de comunicación, debido a que es una forma de interactuar con otros. Sin embargo, también puede ser considerado como un estado emocional del ser humano, debido a que nuestro sistema límbico se activa inmediatamente cuando ve o percibe algo que le hace reír. Por tanto, la risa es una manera de comunicar o expresar algo que nos produce emoción o alegría, por lo que se trata de un comportamiento que necesita de dos personas para que se manifieste.

El humor puede ser visto como una forma de comunicación interpersonal que contiene mensajes implícitos y que pretende influir sobre otras personas de distintas maneras, ya que muchas veces implica jugar con las incongruencias e ideas

contradictorias. Por ello, en muchas ocasiones, puede ser agresivo, coactivo y manipulativo, por lo que no siempre es prosocial y benevolente. Este tipo de humor implica “reírse de alguien” y “reírse con alguien”, de manera que la agresividad es un elemento clave para poder entenderlo, ya que puede llevar a fortalecer las normas de un determinado grupo social, así como también puede generar discrepancias entre los que se encuentran fuera de dicho grupo.

Así pues, el papel social del humor se puede usar para comunicar una gran variedad de mensajes, dependiendo del estado de los diferentes individuos que conforman la sociedad, por lo que puede, incluso, ayudar a que una situación estresante para algún individuo sea más manejable. De este modo, el humor puede ser visto como una forma de liberar tensiones, es decir, puede ser visto como un mecanismo de regulación emocional que contribuye a una mejora del desarrollo del estado mental. Por ejemplo, este es el caso de las caricaturas, que según algunos caricaturistas son una herramienta imprescindible para canalizar el dolor y las presiones a la que la sociedad está sometida, o sea, los dibujos pueden ser vistos como una forma de liberar tensiones a través de la risa o el humor (Martin, 2007; 1-30).

La risa, por su parte, es una acumulación de energía nerviosa que provoca un movimiento muscular. Esta asociación de risa con energía y su función puede utilizarse para explicar muchos fenómenos psicológicos del ser humano, ya que, a través de la risa, aumenta el nivel de azúcar en sangre, la aceleración del ritmo cardíaco, se altera la respiración se dilatan las pupilas y los músculos de la cara acaban relajándose. Cuando el ser humano se ríe, pasa a estar en un completo estado animal y adquiere un alto nivel de seguridad en sí mismo. Por tanto, la risa, al estar conectado con la faceta animal del ser humano, genera dos fuerzas en el cerebro que

chocan en diferentes direcciones que tratan de buscar la razón; de manera que la risa está unida a la razón y a los niveles más altos del intelecto (Kishtainy, 1985: 4-7).

En este sentido, podría decirse que la risa tiene un profundo significado filosófico, pues es una de las formas esenciales en las que se muestra la verdad, por lo que la risa a través de la caricatura es idónea para plantear los verdaderos problemas que se encuentran dentro de una sociedad. Por ello, las formas de risa, como las caricaturas, suelen ser desarrolladas en paralelo a los gobiernos, ya que tienden a contener bastante agresividad, con el fin de resaltar los males de una sociedad determinada, al mismo tiempo que pretenden canalizar el dolor que realmente siente. Asimismo, la risa no conoce de miedos y limitaciones, por lo que está relacionada con la gente de a pie, mostrando la verdadera realidad que les incumbe, por lo que puede ser censurada (Bakhtin, 1984: 59-144). Éste es, una vez más, el caso de las caricaturas que tienden a ser censuradas por contar lo que verdaderamente está sucediendo en un país determinado, pues la risa es capaz de romper el miedo y la piedad, antes que cualquier objeto, por lo que se trata de un factor vital que permite derrumbar la temeridad de una sociedad sin que eso suponga apartarse de la realidad que vive esa sociedad (Hariman, 2008: 255).

En definitiva, el sentido del humor es el medio natural para representar los acontecimientos políticos y sociales de una manera artística e intelectual. No obstante, hay que tener en cuenta que en ciertas ocasiones se trata de un humor comunal, es decir, una risa de grupo que permite que tanto los políticos como la sociedad en sí misma perciban lo que verdaderamente ocurre (Kishtainy, 1985: 4-6). A pesar de ello, en ciertas ocasiones, con el fin de representar diferentes ideologías, convenciones sociales, creencias filosóficas y creencias religiosas están abiertas a la reestructuración y la reinterpretación, debido a que tanto la risa como lo cómico puede ser peligroso para algunos gobiernos. Por ello, tanto lo cómico como la risa pueden ser

considerados como una total reivindicación y declaración de libertad, con el fin de que se pueda analizar y destacar cualquier tema sin ningún tipo de censura. Este es el caso, una vez más, de las caricaturas que pretenden revelar todo sin ningún tipo de censura, apoyándose en el principio de libertad de expresión (Schirato, 1988: 1-27).

Por lo general, en lo referente a las caricaturas, hay que destacar el humor político, debido a que puede ser considerado como uno de los pilares fundamentales para el desarrollo de dicho arte. Este humor político puede tener muchas funciones sociales, ya que puede usarse para influir sobre la sociedad, definiendo conceptos políticos, establecer una posición, liberar tensiones, exponer la ineptitud de la gente que está en el poder o la presión a la que está sometida la sociedad. Por tanto, el humor político que se refleja dentro de las caricaturas, que las impregna de ironía para resaltar los defectos de la sociedad, puede ser visto como una “pequeña revolución” que incita a la gente a pensar y a actuar contra los males de la sociedad y la política que en ella se desarrolla. Las caricaturas son una poderosa arma de fuego contra los políticos y los regímenes, que pueden llegar a censurarlas debido a que pueden provocar distintos levantamientos como los que tuvieron lugar con el desarrollo de la Primavera Árabe en Siria (Nilsen, 1990: 35).

Este tipo de humor, por su parte, puede considerarse diferente del humor general, que se ha comentado al principio. Esto se debe a que este tipo de humor forma parte de la opinión pública, sobre todo, en aquellas sociedades en la que encontramos la ausencia de libertades sociales. Este tipo de humor ha sido descrito como una reacción contra el poder, así como también como una muestra de agresividad contra el gobierno. Por ello, su función podría ser definida como un “poder centrífugo” que mueve al individuo hacia lo contrario de la opinión del gobierno. Se trata, pues, de una reacción contra los gobiernos con el fin de conseguir una mejora social y económica, así como también una manera de acabar con las frustraciones

sociales que han generado dichos regímenes; de manera que se convierte en una vía de escape y libertad de expresión capaz de liberar todo tipo de tensiones.

Un elemento clave en este tipo de humor es la parodia, ya que es utilizada para criticar la agenda política de los gobernantes, así como sus promesas de reforma y democracia. (Badarneh, 2001: 305-327). En este sentido, la parodia trabaja, en gran medida, por exceder en gran medida los límites de la expresión, es decir, lo apropiado y lo racional, con el fin de mostrar las limitaciones que otros continúan escondiendo. En primer lugar, crea y sostiene la conciencia pública y, seguidamente, expone las limitaciones del discurso dominante, por lo que no sólo prolifera en el ámbito las artes populares, sino también se encuadra dentro de la política democrática. Por ello, la parodia crea un mundo virtual en el que cualquier persona puede pensar sin ser directamente castigado, reprimido o censurado, debido a que la parodia pretende transmitir la realidad de un asunto determinado, de manera que todo el mundo lo entienda, independientemente de su nivel cultura. De este modo, la parodia juega un papel muy importante en los medios de comunicación más populares, como es el caso de las caricaturas y las tiras cómicas, donde la parodia y el humor son la esencia de este arte (Hariman, 2008: 247-272).

Con todo, el humor político se ha convertido en un “arma en la batalla”, que muchos periódicos han utilizado para criticar las vejaciones de los distintos regímenes. El sentido del humor se ha transformado en una forma de escapismo, que permite convertir alguna situación seria en otra más relajada. Dicho de otro modo, el humor es una forma de escapar, sin tener que derramar sangre, de una situación difícil. Un ejemplo de esto se puede contemplar en las sociedades árabes, que encuentran en el humor tanto de las caricaturas como de la literatura satírica una forma de escapar del caos político, la tiranía o la corrupción (Kishtainy, 1985: 6-8).

Teniendo en cuenta el uso de este tipo de humor en las caricaturas, como ya se ha dicho anteriormente, son una nueva forma de expresión en la que se denotan cambios sociales e intentos de acabar con la opresión de los gobiernos, reflejándose en ese humor político que se acaba de describir. Tratan de reivindicar una serie de libertades que se les ha negado y que, a través del humor y la crítica, intentan recuperar. Son, por tanto, una respuesta a todos los eventos que han vivido con anterioridad, por lo que a través de la risa y la burla tratan de desmantelarlo, al mismo tiempo que incitan a la sociedad a actuar contra eso. Para ello, se resalta la doble moralidad de los gobiernos, mostrando, a su vez, el lado más represivo que afecta a la mayoría de la sociedad. Por ello, pretenden llegar a todos los estratos de la sociedad, con el fin de desmantelar de un modo “cómico” las vejaciones que éstos hacen sobre sus ciudadanos. Dicho de otro modo, las caricaturas, a través del humor político, pretenden romper con las barreras que existen entre el discurso de reformas por parte de los gobiernos y la percepción popular a cerca de este discurso, parodiando el uso manipulativo de las palabras de los regímenes.

En definitiva, cada broma, o cada golpe de humor, pueden ser vistos como una pequeña revolución. La sátira política ha tomado muchas formas y ha sido objeto de debates de todo tipo. De hecho, en regímenes autoritarios la rebelión que se inserta dentro de este tipo de humor es particularmente poderosa. Esto se debe a que en aquellos países en los que la censura está extendida la sátira, la parodia y el humor político son frecuentemente las armas más poderosas para combatir la represión. No obstante, como ya se ha insinuado anteriormente, se debe tener en cuenta el contexto en el que se desarrolla, así como también que este humor crítico, acompañado de la sátira y la parodia, puede variar de un país a otro, adaptándose a los distintos códigos culturales de cada región (Leila, 2012).

En lo que respecta al mundo árabe, el sentido del humor se remonta a los primeros siglos del Islam. No obstante, si se pregunta a los intelectuales occidentales, expertos en humor y risas, muchos de ellos serán incapaces de asociar a los árabes con las ideas del humor y el intelecto, pues muchos suelen asociar el carácter de los árabes con la tristeza o la melancolía. Sin embargo, se pueden rastrear grandes rasgos del sentido del humor de estas sociedades dentro de la propia lengua árabe. La lengua árabe contiene un gran genio verbal que depende del uso de las palabras, sus sonidos, su ritmo y sus distintas combinaciones; de manera que los diferentes escritores eran capaces de resaltar su intelecto a través de la lengua. La propia lengua árabe revela un humor lingüístico tan elevado que es imposible ignorarlo. La gramática árabe requiere constantemente cambios vocálicos para señalar el género, el tiempo verbal, la condición y su posición dentro de la oración, por lo que son capaces de jugar con las palabras con el fin de provocar la risa en el lector (Kishtainy, 1985: 11-13).

Un ejemplo de esto se refleja en la poesía, donde la sátira y la ironía se utilizaban para atacar a los enemigos. La *hiyā'*, por ejemplo, es un tipo de composición que tenía como objetivo la destrucción del adversario, insultándolo de una manera jocosa. Asimismo, a través de este tipo de composiciones no se resaltaban únicamente los defectos físicos, sino que también se hacía una crítica a la avaricia, la codicia o la falta de coraje, que reinaba en la sociedad de la época (Pellat, Bausani, İz, Fahīr y Ahmad, Bearman, 2012).

Otro ejemplo de género literario de época clásica que hace referencia al sentido del humor en el mundo árabe es el género de *adab*. Este género fue desarrollado en época abbasí y hacía referencia a lo cortés y a lo “urbano”, haciendo uso tanto de la retórica, como de la gramática, la lexicografía o la métrica. Sin embargo, podría decirse que, en ciertas ocasiones, iba acompañado de la sátira y la

ironía, con el fin de criticar a la sociedad, debido a que la finalidad de este género era educar a la población (Gabrielli, 2012).

Uno de los grandes representantes de este género es al-Ġāhiz y su *Kitāb al-Bujalā'* (*El libro de los avaros*), donde presenta la generosidad árabe y ataca a los no árabes, analizando su avaricia. Además, utiliza un tono cómico y satírico con el fin de retratar a los seres humanos y a la sociedad, por lo que está utilizando el humor para resaltar una serie de aspectos con los que no está de acuerdo y que deberían cambiarse (Pellat, 2012). Por tanto, al-Ġāhiz, en su libro, incluye un montón de historias, desde el punto de vista sociológico, sobre la avaricia, la pobreza, la obsesión con la comida y la bebida y el choque entre la vieja tradición árabe de hospitalidad y generosidad con los nuevos modos de vida en la ciudad.

Además de esto, también hay que señalar que el propio al-Ġāhiz era un personaje cómico en sí mismo. Este autor era llamado al-Ġāhiz³ porque presentaba ojos saltones y su cara era un tanto grotesca. De hecho, el propio autor llegó a relatar como una mujer le pidió que le acompañara a un orfebre para que mejorara su aspecto. En cualquier caso, al-Ġāhiz escribió muchos libros en los que trataba resaltar el lado divertido de la vida, llegando incluso a ser una obsesión (Kishtainy, 1985: 30).

A pesar de todo, con el crecimiento de la sociedad cosmopolita de Bagdad en el siglo IX, apareció un nuevo grupo de intelectuales que buscaban de resaltar el sentido del humor. Este grupo era conocido como *ẓurafā'* y su forma de pensar era muy parecida a la de los intelectuales ingleses del siglo XVII, aunque los *ẓurafā'* se diferenciaban de los ingleses en que eran devotos de Dios. Por lo general, este colectivo disfrutaba de gran libertad de expresión, por lo que gozaban de gran libertad a la hora de usar recursos como la ironía, la sátira o el cinismo para criticar a la sociedad. Por tanto, el sentido del humor se acabó convirtiendo en el deporte favorito

³ La palabra *al-Ġāhiz* en árabe es un participio activo que significa *el de los ojos saltones*.

del intelecto árabe, pues tanto lector como escritor aceptaban las reglas del juego de la diversión.

Sin embargo, hay que señalar que la influencia de este sentido del humor desarrollado en la época dorada del Islam hunde sus raíces en la Antigua Grecia. Muchos de ellos siguieron las ideas de Aristóteles, por lo que desarrollaban el sentido del humor en su justa medida, ya que consideraban que en exceso podría ser dañino y que aquello que, en principio, tenía carácter intelectual, podría desvirtuarse y convertirse en algo sin sentido. Los árabes, al igual que los griegos, creyeron que el carácter de todo ser humano residía en los cuatro humores del cuerpo, de manera que tanto la risa como la melancolía dependían de ellos. Así, el filósofo al-Kindī definió la risa como una pureza controlada de la sangre del corazón junto con la expansión del alma que hace que la alegría sea visible. Por tanto, cuando el ser humano ve u oye algo que es poco común, pero que le divierte, su sangre comienza a hervir hasta al punto que ese hecho que desconoce acaba transformándose en risa (Kishtainy, 1985: 24-30).

Por otro lado, en lo referente al sentido del humor y la risa en el mundo arabo-islámico, es preciso resaltar también la figura de *Yūḥā*, el personaje popular que se ha convertido en el protagonista de innumerables anécdotas, historias y cuentos jocosos, que llegan hasta nuestros días. Los cuentos e historias relacionadas con este personaje han viajado a través de todo el mundo árabe y se caracterizan por la ironía, la risa y, sobre todo, el humor que suele acompañar. Asimismo, en ciertas ocasiones también pueden tener este sentido de lucha que promueve un pequeño atisbo de cambio impulsado por el humor y la sátira (Thomas, 1993: 187-223).

Cada broma de este personaje puede ser vista como una forma de rectificar un desequilibrio social e injusto. Muchas de ellas son didácticas y, como muchas otras manifestaciones humorísticas, exponen la corrupción y la ignorancia de los

gobernantes. Además, estos relatos humorísticos pertenecen a la literatura popular por lo que, curiosamente, ese sentido del humor ha ido viajando a través de los distintos cuentos que se han ido transmitiendo de boca en boca en el mundo arabo-islámico. Lamentablemente, el problema de esta tradición oral es que muchas historias de este personaje han desaparecido, aunque con el desarrollo de la *Nahḍa*, en el siglo XIX, trataron de reavivarse, gracias a la influencia de la cultura europea y al desarrollo de un sentido del humor más profundo, marcado en la prensa satírica y las caricaturas (Kishtainy, 1985: 62-65).

Por lo general, las sociedades arabo-islámicas han tenido gran predilección por la risa y el sentido del humor. Sin embargo, a pesar de la gran producción que ha tenido a lo largo de la historia, se ha visto limitado en muchas ocasiones, sobre todo, en época contemporánea, donde la censura ha llevado incluso hasta matar artistas que han expresado libremente su opinión. No obstante, los países arabo-islámicos desarrollaron sus propias revistas satíricas. Entre estas revistas hay que destacar *al-Tankīṭ wa al-Tabkīṭ* (*Bromear y Censurar*), que apareció en junio de 1887 y cuyos temas eran de corte social, principalmente. Otra revista que merece la pena mencionar es *Miṣbāḥ al-Šarq* (*La Lámpara de Oriente*), que se caracterizaba por su crítica directa y por las brutales sátiras. No obstante, tal vez entre las más famosas habría que destacar *Rose al-Yūsif* (*La Rosa de al-Yūsif*)⁴, ya que inspiró a muchos escritores y caricaturistas en Egipto.

No obstante, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la censura resurgió en estos países, impidiendo que se siguiese desarrollando la prensa satírica. Sin embargo, no se logró dicha censura, ya que se fundaron asociaciones sin ánimo de lucro que continuaron dando a conocer sátiras y críticas totalmente inofensivas. Además de esto, toda estas revistas satíricas que habían surgido en Egipto años

⁴ Más adelante, se apreciará que Krifa (1988) opta por utilizar *Rose al-Youssef* (*La Rosa de al-Yūsif*) para referirse a la misma revista.

atrás, ahora se extendieron por todo el mundo arabo-islámico. De este modo, en Bagdad, apareció *Kannās al-Šawāri*‘ (*La Barredora*)⁵ y *Habazbuz*, que atacaban las desigualdades sociales y hacían hincapié en la corrupción de los políticos. Asimismo, también hay que destacar *Tišrīn* (*Octubre*) en Siria, donde llegó a publicar el caricaturista ‘Alī Farzāt (Kishtainy, 1985: 69-99).

Con todo, se puede decir que con esta herencia cómica basada en el humor y la risa, desde los primeros siglos del Islam, ha sido reciclada por humoristas contemporáneos, convirtiéndose en fuente de inspiración para muchos artistas, por lo que el humor ha sido un pilar importante en la sociedad árabe desde los primeros tiempos. De este modo, no es de extrañar que el arte y la literatura contemporáneos vayan dirigidos a cambiar la sociedad y estén cargados de ironía y sátira con el fin de protestar ante los males de una sociedad. Este es el caso, por ejemplo, de las caricaturas, que se han convertido en una crítica latente a través de la risa. De hecho, puede decirse que en la actualidad el número de caricaturas ha aumentado ante el desarrollo de las llamadas Primaveras Árabes, donde en cada país ha aflorado un caricaturista que critica la sociedad y el gobierno, tratando de cambiar la sociedad actual.

En este sentido, puede apreciarse que países como Egipto o Siria han usado la literatura, el humor y el arte como herramientas políticas, ofreciendo una nueva manera de burlarse de la sociedad y de las estructuras políticas, mientras reclaman libertad y democracia. Sin embargo, puede que los medios en los que se transmita este humor hayan cambiado bastante, con respecto a las épocas que se han mencionado anteriormente. Ahora, los medios son mucho más amplios gracias al desarrollo de internet y las nuevas tecnologías, por lo que la propagación del sentido

⁵ Esta revista puede verse que presenta diferentes traducciones. Pues, se verá más adelante que esta revista se ha traducido también como *El Camino Arrollador*.

del humor se hace a un mayor rango, llegando mucho más allá de las sociedades árabes, así como también el mensaje se transmite a una mayor velocidad que antaño.

1.2. Lo cómico y la caricatura como referencia histórica

Tanto la literatura de los primeros siglos del Islam como las caricaturas actuales acerca de la llamada Primavera Árabe pueden ser vistas como una fuente clara de comunicación que ha dado lugar a una serie de referencias históricas. El sentido del humor, por lo general, permite mostrar lo que verdaderamente ocurre en una sociedad, ya que en cada broma existe algo de verdad, así como un pequeño atisbo de querer cambiar las cosas.

En la actualidad, tal vez, sean las caricaturas las que han cobrado más vida en este aspecto, debido a que con las revueltas en el mundo árabe, se han convertido en un elemento de propaganda política, que lucha contra los regímenes autoritarios. Dicho de otro modo, debido a los altos niveles de analfabetismo dentro de estos países, la caricatura se ha convertido en medio idóneo que permite llegar a todos los lectores. Esto se debe, principalmente, a la simbiosis que tiene este género con el periodismo, es decir, se trata de un medio que se asocia al género periodístico, pero no requiere la seriedad intelectual que puede tener un texto escrito, por lo que es un medio perfecto para crear estereotipos y enviar mensajes a las masas, sin importar su grado de alfabetización. Aparentemente, se mostraban como un elemento decorativo que rompía con el texto y aportaba una impresión de historicidad, en vez de añadir un argumento para los historiadores. Sin embargo, los historiadores modernos han aprendido a leer documentos escritos, donde aparece un texto complejo, cuyo significado es difícil de identificar, pero el arte de las caricaturas todavía se les escapa a la hora de hacer un análisis crítico.

Esto se debe a que existen problemas a la hora de usar el sentido del humor que se refleja en los dibujos como fuente histórica, ya que hay que tener en cuenta el

elemento de “simplicidad”. Asimismo, es posible encontrar caricaturas seleccionadas para ser publicadas en antologías, teniendo en cuenta aquellas que pudieron, o pueden, generar un gran impacto en la sociedad. Sin embargo, en muchas ocasiones, los editores seleccionan aquellos dibujos que aportan un caso particular, dejando a un lado aquellas que, tal vez, ahora no sean tan importantes. Este es el caso, por ejemplo, de ‘Alī Farzāt y su libro, *A Pen of Damascus Steel: The Political Cartoons of an Arab Master* (*Una Pluma de Acero en Damasco: Las Caricaturas de un Maestro Árabe*). En este libro aparece una antología de las caricaturas de este artista ordenadas teniendo en cuenta hechos concretos que tal vez, históricamente, no tuvieron tanta relevancia. Dicho de otro modo, esta antología incluye caricaturas que reflejan más una temática determinada y obvia aquellas que tal vez pudieron tener un significado más relevante para la sociedad⁶.

Este aspecto puede que se deba a que, en muchas ocasiones, los gobiernos no están de acuerdo con cierto tipo de bromas, por lo que tienden a censurarlas. Periódicos y revistas suelen ser más afines a unas ideas políticas que a otras, esperando que críticos y caricaturistas sigan esa misma línea. Por ello, en muchas ocasiones, puede ser un condicionante a la hora de elegir las caricaturas de antología, debido a que puede caer en el error de incluir aquello que interesa a un determinado gobierno y obviar aquello que no quieren que se sepa.

Sin embargo, en la actualidad, todo esto se está viendo modificado por el desarrollo de las nuevas tecnologías. En los tiempos que corren no es de extrañar ver caricaturas que narran la realidad de una sociedad latente, con toques de humor que intentan despertar a una población dormida. Así pues, las redes sociales se han

⁶ Este hecho se debe a que las caricaturas se utilizan para criticar y denunciar aspectos sociales y políticos. Por lo general, las caricaturas en el mundo arabo-islámico no hacen referencia a una fecha concreta, sino a un momento determinado; de ahí, que muchas de ellas se reutilicen en ocasiones para criticar aspectos políticos y sociales que aún no se han solucionado. De hecho, es muy común que muchas caricaturas se reutilicen en diferentes momentos para llamar la atención sobre determinados aspectos.

convertido en un punto de encuentro para los artistas que les permite, a través de la risa, el humor y la ironía, mostrar los males de la sociedad. De este modo, las innovaciones tecnológicas han contribuido a la influencia de las caricaturas, debido a que contribuyen a que su producción sea más rápida y barata (Shaw, 2207: 743-745). Asimismo, internet ha sido alabado como una herramienta para democratizar a la población, así como también para permitir un mayor compromiso por parte de los grupos que han sido marginados. En este sentido, el desarrollo de internet ha permitido desafiar y cambiar el mundo, con el fin de generar un espacio para generar una “cultura global” (Hicks, 2009: 11.1-11.20).

Por otro lado, el modelo biográfico también permite a los historiadores conseguir la clave del análisis contextual, así como los detalles de los factores que pudieron influir en el caricaturista a la hora de llevar a cabo su labor. Un ejemplo de esto se puede ver a la hora de plasmar las ideas políticas, su relación con los editores o la sociedad en la que viven. Por ello, las antologías deben proporcionar un contexto específico, debido a que los dibujos hacen referencia a un momento específico de la historia y no a una tradición. No obstante, esta idea puede tener muchos detractores, debido a que también se puede pensar que este arte expresa un conjunto de tradiciones que se manifiestan en la sociedad, en vez de acontecimientos políticos (Scully y Quartly, 2009: 1.1-1.13).

Sin embargo, el humor que se expresa en las caricaturas, en la mayoría de los casos, trata de representar varias ideas, es decir, trata de mostrar las tradiciones sociales, así como acontecimientos políticos. Un ejemplo, que puede defender esta teoría, es que en época de guerras y conflictos aumenta la producción, por lo que el caricaturista relata en primera persona lo que verdaderamente está pasando. Por este motivo, las imágenes, con o sin comentarios, se convierten en un refuerzo visual muy útil para los historiadores, debido a que muestran un hecho histórico y aportan

referencias culturales y sociales. Asimismo, los caricaturistas tienden a aportar materiales basados en sus propias experiencias, por lo que reflejan las vivencias de su propia sociedad. Se dirigen a un público determinado, por lo que su intención no es sólo dejar constancia, sino también impactar y criticar lo que tiene alrededor a través del humor, rompiendo las fronteras del miedo y desafiando la censura de los regímenes autoritarios (Cassey, 2009: 7.1-7.23). En este sentido, podría decirse que las caricaturas y las diferentes formas humorísticas que se pueden observar dentro de una sociedad determinada, pueden ofrecer tanto al historiador como al investigador una gran riqueza cultural y política, mostrando las diferentes asunciones, prejuicios y miedos de cada generación (Shaw, 2007: 742).

No obstante, es importante que tanto investigadores como historiadores tengan en cuenta el contexto en el que se desarrolla dicho arte. Las caricaturas no son otra cosa que una respuesta a los eventos contemporáneos, por lo que es preciso conocer de manera precisa el concepto al que se refiere cada imagen para entender el significado de la misma. Asimismo, están unidas al género periodístico, de manera que, en muchas ocasiones, permiten ampliar el campo de estudio en el que se enmarcan, es decir, aunque en muchos casos se han incluido dentro del campo de la literatura y del arte, en general, las caricaturas son un elemento que permite generar un cambio de opinión en una sociedad determinada. Por ello, deben ser estudiadas en su contexto, puesto que cada una de ellas ofrece una gran variedad de puntos de vista, que ayuda revelar las tensiones creativas que se dan en los asuntos contemporáneos (Shaw, 2007:750).

Por otro lado, en el caso de las caricaturas, podría decirse que son una forma de entretenimiento para la sociedad, por lo que muchos historiadores deciden dejarlas a un lado. Sin embargo, merece la pena destacar que esta forma de entretenimiento puede modificar la sociedad, al mismo tiempo que pueden generar una corriente de

opinión muy poderosa, ya que la intención de caricaturista es ir más allá de las actitudes de la sociedad que le rodea. Por ello, deberían considerarse como una fuente fidedigna, puesto que su intención es comunicar una serie de ideas que otros medios de comunicación son capaces de transmitir (Milton, 1973: 81-93).

En definitiva, las caricaturas y el sentido del humor son una importante fuente histórica, que muestran la luz de los elementos vividos. Muestran diferentes puntos de vista y son muy útiles para criticar al gobierno de una manera menos controlada. Asimismo, en ciertas ocasiones, las caricaturas pueden ir más allá de las intenciones del propio caricaturista, es decir, la intención del caricaturista es parodiar y ridiculizar un evento determinado a través de una imagen (Douglas, n. d.), pero el problema reside cuando ese dibujo, o esa imagen, puede generar conflictos en una sociedad determinada. Un ejemplo de esto pudo ser el inicio de la llamada Primavera Árabe en Siria, donde las pintadas en un mural de un colegio que pretendían ser un acto reivindicativo, acabaron generando una guerra civil.

1.3. El origen y la evolución de la caricatura

Actualmente, se puede definir la caricatura como la especialidad plástica que tras deformar una realidad objetiva, busca efectos cómicos, grotescos, satíricos, polémicos e incluso injuriosos para diferentes situaciones y/o personas. Está asociada a la publicación periodística (diarios, revistas, etc.) y se trata de un género humorístico que pretende ridiculizar y satirizar en alguna dirección, por lo que el caricaturista siempre mantiene una doble intención: presentar un aire jovial y humorado, así como referirse de manera crítica a algún aspecto de la sociedad (Gaya Nuño, n. d.). La evolución de la caricatura se presenta en universos visuales muy precisos, que se conjugan con la deformación deliberada de la imagen, para registrar efectos estéticos que causen la risa y la burla de los retratados o de las acciones de grupos humanos imbuidos en sus costumbres con la intención de ser vilipendiadas y puestas en

ridículo. Su utilidad es discursiva, pues no insta una realidad nueva, sino que toma los referentes psicológicos de su cultura y los matiza con su manera particular de representar. Por ello, la esfera donde insta su discurso plástico es la cotidianidad, sus soportes representativos pertenecen a la gráfica de prensa y es masiva, por lo que su universo temático hace referencia a los hechos más saltantes de la historia local de cada país.

Se trata de un alejamiento de la norma, lejos de ser monopolio de los caricaturistas y expresionistas (que tenían otros fines estéticos), que está actualmente reconocido como la raíz de la dinámica preceptual y, por ende, de la expresión, ya sea artística o no. De este modo, con el paso del tiempo, los artistas encontrarán en la desviación de la forma naturalista una nueva dimensión de trascender la realidad y de colocarse ante una nueva poética de la imagen. Asimismo, su valor estriba en el reconocimiento expresivo de una imagen que se ha vuelto realista porque plasma el retrato psicológico de la sociedad, en sus variantes formales y argumentativas (Luna, 2005: 35-36).

La caricatura, por tanto, es el artículo periodístico preferido por todos que presenta el encanto necesario para atraer a la gente, debido a que posee la fuerza suficiente para hacer una crítica de la sociedad, al contener un lenguaje compartido y entendido con facilidad. Sin embargo, la caricatura, por raro que parezca, no es un género contemporáneo, sino que es algo que ha acompañado siempre al ser humano, pues su objetivo es hacer una crítica a través de la risa. Es un arte, por tanto, que se ha ido desarrollando desde la existencia del ser humano y que se da en todas las culturas, por lo que podría decirse que es tan antiguo como el mundo⁷.

⁷ Para poder estudiar el origen de la caricatura en el mundo arabo-islámico es necesario entender su evolución desde el principio, con el fin de entender el objetivo que tienen estas caricaturas.

Algunos piensan que dicho arte se desarrolló con las civilizaciones griega y romana, acompañado de la representación teatral. No obstante, su origen es anterior a todo eso, ya que se fueron desarrollando de diferentes maneras para divertir a la gente. Generalmente, provocaban odio y enemistad, al mismo tiempo que encarnaban diferentes figuras metafóricas capaces de hacer reír a la gente. Entonces, hasta que se estableció como tal, se utilizaba para decorar las casas, llegando a haber, incluso, concursos para ver cuál era la más original. En época de guerra, la crítica se transformó en sátira, pues pretendían que su imagen se perpetuara de una manera divertida y novedosa, por lo que los dibujos empezaron a aparecer también en las paredes exteriores de las casas, donde se realizaba la burla (Arab Cartoon, 2005).

Sin embargo, todos los autores que se han encargado de estudiar el tema coinciden en que el arte de la caricatura es algo tan antiguo como el ser humano, así como sus orígenes se remontan a las culturas Mesopotámicas, Precolombinas, Egipcias, etc., por lo que el arte de la caricatura podría tener más de 4.000 años. A los primeros remotos ejemplos pertenecen dos papiros egipcios, conservados en el Museo Británico y en el Museo de Egiptología de Turín, en que animales como el asno, el león, el cocodrilo y el mono aparecen tocando instrumentos musicales, mientras unos gatos que actúan en un lujoso ambiente, por lo que genera una elemental manera de protestar contra los excesos de los santuarios de aquella mal organizada sociedad (Gaya Nuño, n. d.). Por otro lado, destaca aquella caricatura en la que aparece un lobo guardando una gallina o aquella otra en la que podemos ver a un león jugando al ajedrez con una cabra. Estos dibujos se encuentran en el Museo de Caricaturas de Londres, donde se pueden ver otros más de la época de Ramsés III, en los que se muestran las impresiones, la ética y el humor de los faraones. La intención de estos caricaturistas era dar a conocer la sátira y la ironía, provocando la risa y el humor entre los habitantes de la sociedad del momento.

Asimismo, se han encontrado dibujos sobre el ataúd de Ramsés V, entre los que se representa al dios Osiris castigando a Ramsés, obligándolo a convertirse en cerdo, para que vuelva a la tierra con monos con cabeza de perro. Por otro lado, también encontraron al dios Seth, representado en forma de bestia, con el comentario “Seth el maldito”, debido a que Seth asesinó a su hermano Osiris, cuyo cuerpo se encontró en el río Nilo (Arab Cartoon, 2005). Otro ejemplo, referente a la sátira en el Antiguo Egipto, se encuentra en los famosos “grafitis” encontrados en las antiguas murallas de Tebas, representando de manera soez a Nefertiti y Akenaton (Amenofis IV) como atisbo de protesta a la reforma que realizó el Faraón (Peláez Malagón, 2002).

Por tanto, este arte fue bastante prolífero durante las primeras grandes civilizaciones de la historia. Este arte, por su parte, continuó en tiempo de los coptos y pasó a las civilizaciones griegas y romana. Se conserva una imagen, o caricatura, que pretende satirizar la sociedad del momento y en la que aparecen ratones con cabeza de gatos, mientras uno de ellos levanta una bandera blanca para indicar que se está entregando (Arab Cartoon, 2005).

Con todo, el concepto de lo cómico va evolucionando hasta el punto de encontrarse en la filosofía griega definido desde un punto de vista teórico, según el cual se preocupaba por indagar la esencia y moral de lo cómico analizando su aspecto estético. Un ejemplo de esto se encuentra en Platón, quien no contempla nada bueno en la hilaridad, o incluso en Aristóteles, quien la considera de escaso interés, motivo por el cual no se la ataca directamente, sino más bien se la elude. Sin embargo, una generación posterior, con Teofrasto (discípulo de éste mismo), se empieza a ver lo cómico como algo positivo, por lo que será a partir de ese momento cuando se empiece a vislumbrar más claros y ricos ejemplos de caricaturas. De entre los cuales, podrían citarse los siguientes:

- a) Cerámica griega del siglo V a. C. que se conserva en el museo de Florencia, y representa a la figura de Eneas con Aquiles y Ascanio, todos ellos con cabezas de animales.
- b) Ánfora Póntica del museo de Múnich representando una parodia del Juicio de París.
- c) Kylix ático del Museo Vaticano del siglo V a. C. en la que se representa a Esopo aprendiendo de una zorra, muy en la sátira aristofanesca *Las Nubes*.
- d) Por otro lado, existen un buen número de figurillas ridículas de época helenística que nos recuerdan más a las máscaras y a los tipos de la farsa griega y de la comedia nueva.
- e) Cerámicas áticas del siglo V a.C. en donde se dibujan los aspectos más embarazosos de la vida fisiológica del individuo.
- f) Diversas parodias de la Ilíada o de escenas dionisiacas representadas en la cerámica en donde lo cómico encuentra un terreno abonado.

En los ejemplos anteriores, se puede apreciar su fuente recurrente tanto en los poemas homéricos como en el teatro, siendo escasas otro tipo de representaciones. De este modo, será en Grecia donde, con el paso de los años, se desarrolle el nacimiento de las dos fuentes principales de la caricatura que se darán a lo largo de la historia, esto es:

- 1. Por su contenido: Escenas que conducen a la hilaridad por su tema, tal como aparece en la literatura.
- 2. Por su forma: Escenas que conducen a la hilaridad por su representación grotesca y deforme.

No obstante, pocas son las referencias relacionadas con caricaturistas propiamente dichos. Por ejemplo, se puede ver como Aristóteles nombra a un tal Poson, calificándolo de “pintor malévolo”. Asimismo, existen referencias a artistas especializados en escenas cómicas, entre los que Champfleury cita, teniendo en cuenta lo que recoge Plinio, a Piráculus, Cálates, Bupalus, Ctiscolo, Atenis, Antíficlo y Galatón. Todos ellos eran pintores de cerámica y se alejaban bastante de lo que se conocía como “arte oficial”, por lo que tenían una mayor libertad para demostrar y transmitir su ingenio.

Por otro lado, Roma fue más prolífera en este arte y son más los testimonios que han llegado a la actualidad. El bagaje filosófico sobre lo cómico no será tan extenso como en el caso de Grecia, pero sí tendrá bastante importancia. Cabe señalar las opiniones de Dionisio de Prusa, reivindicando el valor moral de la risa y de la sátira de costumbres; a Plutarco, estableciendo en la risa una función ética y transformando la estética de lo cómico en rígido moralismo; a Plinio, teorizando sobre lo cómico; a Fabio, siguiendo y completando el discurso anterior; y a Cicerón, recogiendo en esencia todo lo anteriormente apuntado, entre otros (Peláez Malagón, 2002).

Sin embargo, en lo que respecta a la caricatura en sí, empezó a convertirse en lo que hoy se conoce como caricatura política, debido a que muchos de estos pintores representaban en deformes retratos a tiranos como Calígula y Caracalla. Durante esta época abundan camafeos, estatuillas, etc., de carácter caricaturesco que tratan de convertir a los protagonistas en enanos, ello sin entrar en el capítulo de la pornografía, que entra el mismo tono en las más de sus obras. Asimismo, durante esta época también podrían haber aparecido grafitis. Un ejemplo de esto puede ser un fresco de Pompeya que reproduce una escena que ha llegado por otros conductos: la de la huida de Eneas a Troya, con Anquises y Julo, sus cabezas trastocadas por las de monos o perros (Gaya Nuño, n. d.).

No obstante, se sabe muy poco de la mayoría de estos artistas que desarrollaron este arte durante la pervivencia del Imperio Romano. En este sentido, merece la pena destacar a Ludio, un caricaturista citado por Plinio, que cultivaba el género de las *Comica Tabella*, que eran unas tablillas en las que se dibujaban las escenas cómicas de una representación teatral para colgarlas en las puertas de los teatros y así servir de reclamo para los posibles espectadores.

Lamentablemente, todo ese esplendor caricaturesco acabaría cayendo con el paso de los años. Si tanto Grecia como Roma poseían un aparato teórico-filosófico que tenía en consideración lo cómico, ahora “nacía” una producción caricaturesca de mayor o menor fortuna. De este modo, ningún filósofo o teólogo hará referencia a él. Entonces, tal vez para suplir ese *corpus* inexistente, se crearon los bestiarios y fisiólogos medievales donde, según la creencia del momento, los animales habían sido creados por el Hombre, a fin de que su estudio y contemplación de sus costumbres fueran para el Hombre reglas de vida o motivo de escarmiento y corrección según las propiedades del animal que se mostraba como ejemplo, por lo que la Iglesia permitía el uso de animales para exonerar al público. Por tanto, debido a las limitaciones técnicas del mazonero caricaturista medieval, se abría ante él un gran abanico de posibilidades imaginativas (Peláez Malagón, 2002).

En este sentido, aparecen ejemplos significativos como es el caso de la caricatura del profeta Muḥammad. Fue el resultado de la colaboración cultural entre París y Toledo, un Rey de Castilla, Alfonso VII, y un abad de Cluny, Pedro el Venerable, que contó personalmente su proyecto en un texto autobiográfico. Así, Pedro el Venerable visitó Toledo en 1141 para entrevistarse con don Alfonso. Tras esa reunión, el monarca castellano y el abad francés creyeron oportuno dar a conocer el Corán, en latín, para dar «argumentos» a los cristianos para salir al paso de la difusión de las ideas de ese temible libro herético. Entonces, fue en esa primera traducción del

Corán al latín donde se publicó la primera caricatura del Profeta, representándolo como un extraño personaje con cola de pez y plumas en el cuerpo (Quiñonero, 2012).

Con todo, no se puede decir que la Edad Media carecía del sentido del humor, pues aunque escasean, se muestran en la literatura bastantes elementos críticos y satíricos que marcaban lo cómico dentro de la sociedad. Por ejemplo, en la literatura se perfilan ejemplos como los de Renart. En este autor se resalta la figura del zorro como símbolo de astucia que suele burlar al lobo y al oso, pero estos personajes hallarán copiosa figuración en cuanto se formule el arte románico, donde se acompañan de multitud de grotescas carátulas y de escenas lúbricas o escatológicas, normalmente en los canecillos de los aleros. Sin embargo, los artistas góticos fueron más incisivos, debido a que llegaron a crear toda una mitología de Renart, que sirve para ridiculizar y satirizar mucha parte de la liturgia cristiana. Asimismo, merece la pena destacar las llamadas *Danzas de la Muerte*, de tanto prestigio literario y plástico, que obtendrá reiteradas versiones en multitud de aditamentos plásticos de edificios religiosos, así como también la xilografía y el grabado se encargarán de hacer llegar tales sátiras a cualquier punto de Europa (Gaya Nuño, 2002).

No obstante, no es hasta el resplandor del Renacimiento cuando la caricatura se desarrolla como género propio y caracterizado. La palabra “caricatura”, tal como se conoce hoy día, viene del italiano (*caricare*) y fue un término inventado por Leonardo Da Vinci. Dicha palabra significa “cargar” y los antiguos “Caricare” italianos, como Leonardo Da Vinci y los hermanos Carraci, exponían a través del dibujo lo grotesco y lo deforme. Por tanto, para los antiguos humoristas, la esencia del género consistía en la exageración de algún defecto físico. Para ello, estos artistas buscaban lo extravagante y, para lograr este efecto, no se pensó en la norma académica, ni en los buenos usos de la forma, sino en retratar lo “particular”. De este modo, perseguían generar algún tipo de suscitación en la sociedad, creando una forma de arte satírico y

revolucionario que continuaría a los largos de los siglos en muchos periódicos (Luna, 2005: 13).

En este sentido, desde este momento, el caricaturista permanece con los cinco sentidos alerta con el fin de expresar la cotidianeidad de una historia de personajes que trascienden en el plano social. Por tanto, la imagen se acabará convirtiendo en una fuente de opinión y expresión de los acontecimientos históricos que se estaban dando en la sociedad del momento. Por ello, la gran cantidad de artistas que van a derivar, durante esta época, hacia el arte de la caricatura, sin duda en ratos consagrados al ocio y al entretenimiento, es infinita. Esto es así hasta tal punto que la caricatura, durante el siglo XVI, se había servido de procedimientos de complicada perspectiva para disimular y enriquecer la imagen grotesca. Sin embargo, en el siglo XVII se notará cierta evolución de este arte, pues esta vez se resaltaba la naturalidad, por lo que Bernini, por ejemplo, trazaba las caricaturas del cardenal Borghese o de los pontificios con una naturalidad que podría titularse de novecentista (Gaya Nuño, n. d.).

Con todo, este arte alcanzó grandísimo predicamento entre los dibujantes ingleses del siglo XVIII. Cabe destacar a George Townshend, que se dedicaba a distribuir folletos con sus dibujos impresos, así como también al pintor y grabador William Hogarth, quizás el mayor autor inglés de sátiras y encargado de caricaturizar lo absurdo de las costumbres sociales y la corrupción moral de los londinenses de su época, estigmatizando la injusticia y en el envilecimiento mediante el uso de distintas bromas. De este modo, entre 1761 y 1770, los artistas hallaron en publicaciones como *The Town and Country Magazine* (La Revista del Campo y la Ciudad), *The Political Register* (El Registrador Político) y *The Universal Museum* (El Museo Universal) un nuevo medio para satirizar personalidades más destacadas, así como también las diferentes decisiones políticas. Por otro lado, los caricaturistas más importantes fueron el grabador Thomas Rowlandson, que ridiculizaba el irrisorio comportamiento de los

aristócratas y pedantes; el ilustrador James Gillray, que representaba de forma cómica a los personajes públicos de su tiempo con trajes fantásticos y cabezas enormes; y el grabador George Cruikshank, que extendió sus sátiras a todas las instituciones de la vida inglesa.

Un siglo después este arte se había expandido por toda Europa. El diario inglés *Punch (Golpe)* (1841) llegó a ser una de las publicaciones más conocidas del mundo en el campo de la caricatura, sobre todo, por sus bromas contra la familia real inglesa. Entre sus colaboradores destacan George du Maurier, que satirizaba la vida social elegante de las clases media y alta; John Leech, que pormenorizaba la carrera de los hombres de estado más notables de su tiempo; y John Tenniel, cuyos dibujos eran una crónica de los acontecimientos mundiales de la época.

Por otro lado, como ya se ha comentado anteriormente, este arte se expandió por otros países, por lo que en Francia el arte de la caricatura empezó a florecer a principios del siglo XVIII. Así pues, numerosos libros y revistas vieron la luz entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, sobre todo, haciendo un mayor hincapié durante el periodo revolucionario a causa de la Revolución Francesa (1789-1792). El periodista francés Charles Philipon hizo de la caricatura una parte importante de la vida política a través de sus revistas satíricas *Le Caricature (La Caricatura)* (fundada en 1830), *Le Charivari (El Guirigay)* (1832) y *Le Journal pour Rire (El periódico para Reír)* (1848). Entre sus colaboradores destacan Gustave Doré y Paul Gavarni, aunque hubo algunos caricaturistas posteriores que ejercieron más influencia posteriormente, tales como Henri de Toulouse-Lautrec (que satirizó a los clientes asiduos al teatro y a las variedades) o Jean-Louis Forain, que destacó por sus ataques al sistema judicial francés) (Luna, 2005: 24-26).

De este modo, será en el Romanticismo francés donde se profile el arte de la caricatura como una gran arma política. El gran caricaturista político será

Honoré Daumier tanto con sus litografías como con sus estatuillas. Todo el reinado de Luis Felipe de Orleans ha sido, constantemente, satirizado por este caricaturista, que luego hará blanco de sus aceradas sátiras al segundo Imperio. Eso sí, con la dignidad suficiente para ennoblecer por sí mismo la caricatura como género artístico. Como consecuencia de todo esto, el procedimiento se ha llegado a prestigiar tanto que no se podría trazar sin sus testimonios la agitada historia política de Europa, pródiga en revistas satíricas de muy varia calidad. Pero, ese mismo auge motivó que la caricatura dejase de ser exclusivamente un arma política, convirtiéndose en acto normal e inocente en manos de muchos autores, como, el ya citado Toulouse-Lautrec, cuyo principal objetivo de sus sátiras dibujadas era él mismo. No obstante, muchos caricaturistas acabaron dejando de lado este tipo de caricatura benévola, debido a que su principal objetivo era criticar los males y la injusticia de la sociedad (Gaya Nuño, n. d.).

Otro ejemplo de país que fue embriagado por este arte durante el siglo XVIII-XIX es el caso de España. España, por su parte, es uno de los países en los que la caricatura ha alcanzado mayor calidad artística. Sobresale el pintor Francisco de Goya quien, a través de sus series *Los Caprichos* (1793-1798) y *Los Desastres de la Guerra* (1810-1814), hizo una amarga crítica de las injusticias religiosas, políticas y sociales de su época. En la primera serie, compuesta por 82 planchas, refleja las costumbres y los abusos de la Iglesia; mientras que en la segunda, denuncia las atrocidades cometidas durante la guerra de la Independencia española. No obstante, el siglo de oro del dibujo satírico en España fue el siglo XIX, con la aparición de una serie de publicaciones como *Madrid Cómico*, *el Seminario Pintoresco Español* (fundado por Mesonero Romanos en Madrid), *La Campana de Gràcia* y *L'esquella de Torratxa*, donde dibujantes como Francisco Ortego, Leonardo Alenza o D. Urrabieta alcanzaron enorme popularidad gracias en su colaboración en esas revistas. Asimismo, a principios del siglo XX apareció una nueva generación de artistas que con sus trabajos

trataron de rivalizar con las publicaciones extranjeras, por lo que a través de sus pinturas denunciaban las injusticias sociales que tuvieron lugar en España (Luna, 2005: 27-28).

En lo que respecta al desarrollo de la caricatura en América, ha constituido un elemento de lucha ideológica que ha sido siempre utilizado partidariamente por los grupos de poder económico. En América Latina, por ejemplo, la caricatura es un componente político-social que influye para desbaratar a las élites que han encarnado el poder. En todo caso, los fines de dichas caricaturas han proliferado en época de crisis política, como componente de lucha, aludiendo a temas económicos, educacionales o salud pública. En lo que respecta a América del Norte, más concretamente a Estados Unidos, posiblemente el caricaturista más notable del siglo XIX fue Thomas Nast, creador de los símbolos de los partidos Republicanos y Demócrata, el elefante y el asno, respectivamente. En esta época también destacaron Joseph Keppler, fundador en 1826 y editor del semanario *Puck* (Disco), y su socio Bernhard Gillam, quienes atacaron la corrupción de los dirigentes políticos, así como a los muchos empresarios adinerados de la época (Luna, 2005: 28-36).

En definitiva, las caricaturas se acabaron convirtiendo en elementos cruciales para la movilización de la población civil para luchar por las nuevas naciones emergentes, con el fin de trivializar el enemigo (Müge Göçek, 1998: 4). A modo de ejemplo, merece la pena destacar que los caricaturistas alemanes, debido a que fueron pioneros en llevar esto a cabo. Durante el siglo XIX, se preocuparon por resaltar el sentido de la humildad frente a la perversidad del destino con un tono moral y aleccionador, al mismo tiempo que mostraban características burlescas y fantásticas (Luna, 2005: 27). No obstante, años después, reconocieron, tras la Primera Guerra Mundial, la importancia de las caricaturas como un medio de hacer la guerra y

financiar las revistas de humor, transmitiendo esta idea al resto del mundo (Müge Göçek, 1998: 5).

Con todo, el desarrollo y evolución de la caricatura, tal como se conoce hoy día, en el mundo arabo-islámico fue algo diferente. No cabe duda de que su origen es europeo, ya que presenta una fuerte influencia occidental, por lo que la caricatura en el mundo arabo-islámico mezcla el estilo artístico europeo junto con la cultura árabe y sus tradiciones, al mismo tiempo que irá desarrollando diferentes iconos con el paso del tiempo (Wichhart, 2009: 8.1-8.21). De este modo, la prensa egipcia fue fuente de inspiración hasta 1925, cuando Michael Tays estableció una revista satírica en Iraq, *Kannās al-Šawāri* (*El Camino Arrollador*)⁸. Sin embargo, muchos investigadores (Douglas y Malti-Douglas, 1994; Abu- Lughod, 1989; Mitchell 1989) consideran que esta adaptación fue un hecho mucho más natural, por lo que el desarrollo de la caricatura en el mundo arabo-islámico fue un escenario de negociación, en el que tomaban las formas occidentales, las trasformaban y las mezclaban, desarrollando las suyas propias (Abu-Lughod, 1989: 7).

En cualquier caso, la primera caricatura apareció en una revista satírica egipcia en torno a la década de 1880, extendiéndose, así, al resto del mundo árabe. De este modo, las primeras caricaturas en el mundo arabo-islámico van unidas al desarrollo de la prensa durante el periodo intelectual de la *Nahḍa* (despertar), acompañando a los periódicos y revistas egipcios. Sin embargo, con el paso del tiempo la caricatura acabó convirtiéndose en uno de los medios más importantes de expresión y, sobre todo, de crítica social y política que se ha extendido a los periódicos árabes, como testimonio de una adquisición progresiva de las libertades públicas en los estados y las sociedades árabes, antes y durante su acceso a la independencia (El-Jisr, 1988: s. p. [1]).

⁸ Como se vio anteriormente, esta revista ha sido traducido por otros autores de diversas maneras. De este modo, Kishtayni (1985) opta por traducir la revista *Kannās al-Šawāri* como *La Barredora*.

Por otro lado, las caricaturas en el mundo árabe fueron diversificándose, en estilo, desde lo primitivo hasta lo más sofisticado. Por ello, al principio, la mayoría de estas caricaturas eran en blanco y negro, aunque cabe destacar que algunos boletines eran en color. Asimismo, los caricaturistas no se limitaban a una sola revista o periódico, sino que muchos de ellos trabajaban para varias revistas o periódicos satíricos al mismo tiempo. Además, al contrario de lo que pasará una vez bien entrado el siglo XX, muchos de los dibujos eran anónimos, por lo que mantenían la idea de que el arte de las caricaturas no pertenecían a un único medio, sino que eran ideas compartidas por otros. No obstante, muchos caricaturistas fueron claramente influenciados, en su estilo, por las prensas satíricas de Europa (Francia, Inglaterra, Italia o Alemania), aunque también existen imágenes de la sociedad árabe tradicional yuxtapuestas a las imágenes de la invasión cultural europea. Así pues, las caricaturas no eran simplemente evocadoras de las ideas de las clases dominantes, sino que trascendieron los límites de las clases alfabetizadas y analfabetas. Esto se debe a que muchas de ellas permanecieron colgadas en las paredes, así como también muchas de ellas se leían en voz alta en los cafés. La lengua que usaban estos artistas solía tener un vocabulario común y coloquial, con el fin de que toda la simbología que este arte llevaba implícito pudiera ser fácilmente interpretada (Müge Göçek, 1988: 15-16).

La caricatura, con el paso del tiempo, fue cobrando vital importancia, hasta el punto en que, para cubrir los eventos de la Primera Guerra Mundial, una revista egipcia imprimió por primera vez en la historia de la prensa egipcia unas imágenes de la guerra, así como una serie de caricaturas que habían sido publicadas en revistas europeas. Por tanto, esta nueva forma de expresión, que se había ido gestando en el siglo XIX, empezó a ilustrar poco a poco la vida cotidiana de Egipto, así como también personajes públicos del país, con el fin de criticarlos. De este modo, en torno a 1919, se puso en marcha un movimiento nacionalista en el que aparecen caricaturas de extranjeros, es decir, caricaturas griegas, italianas y armenias, nacidas en Egipto,

pero que conservan su esencia europea. Este tipo de caricaturas aparecieron en una revista, titulada *Le Cache-col (La Bufanda)* en la que aparecían muchas caricaturas sobre el partido nacionalista, el *Wafd*. Asimismo, dicho partido político, curiosamente, respondía a estas críticas mediante otras caricaturas publicadas en *Rose al-Youssef (La Rosa de al-Yūsif)*⁹. No obstante, a partir de 1936, esta crítica política a través de las caricaturas empezó a decaer, por lo que se aprecia un declive de la caricatura política en favor de la caricatura social moderada, donde el humor de éstas reside en el contraste de los nombres y su aspecto físico (Krifa, 1988: s. p. [29-30]).

En definitiva, se puede apreciar que, durante este periodo, las caricaturas en el mundo arabo-islámico sufren una intensa esquizofrenia cultural, es decir, un conflicto de identidad que se palpaba en la sociedad del momento y que se refleja en el arte de las caricaturas. Por ello, las caricaturas desde 1930 hasta 1950 exhiben y encarnan dos mundos completamente separados. Estos mundos corresponden:

1. El mundo local y cotidiano de los funcionarios y pequeños comerciantes.
2. El mundo occidental idealizado con clases de piano, pieles, fiestas, etc.

Por tanto, el objetivo, al igual que en la pintura, era alcanzar el *realismo*. Esta tendencia fue bastante frecuente en las caricaturas que estaban relacionadas con aquellas personas que pertenecían a la alta sociedad, por lo que representaban un estilo de vida idealizado que representaba lo que se conocía como "mundo moderno". En este sentido, los humoristas interpretaron este "mundo moderno" no por una experiencia personal, sino, más bien, por la lectura de revistas europeas brillantes; debido a que Europa era una fuente de inspiración de ideas para los caricaturistas en la creación de este mundo de fantasía donde los personajes parecían más "occidentales" que los propios occidentales. Por esta razón, el realismo sugirió el

⁹ Kishtayni (1985), tal como se vio anteriormente, opta por usar *Rose al-Yūsif (La Rosa de al-Yūsif)*, mientras que Krifa (1988) opta por utilizar *Rose al-Youssef (La Rosa de al-Yūsif)* para referirse a la misma revista.

deseo de los dibujantes para compensar su falta de experiencia personal directa diaria del mundo al que representaban (Müge Göçek, 1988: 91-92).

Entonces, tras la Segunda Guerra Mundial, reaparece con fuerza la caricatura política, mostrando unos tintes diferentes a lo que se había estado haciendo hasta el momento. Esto es así hasta tal punto en que en 1950 aparecen ciertos atisbos de censura que se irán desarrollando con el paso de los años. Sin embargo, no es hasta 1952 cuando aparece un verdadero grupo de caricaturistas, al abrigo del triunfo de las ideas nacionalistas en Egipto. Entre estos caricaturistas destacan George Bahgoury, Salah Jahine, Ihab, Bahgat, Higazi y al-Labbad¹⁰. Su preocupación principal era Egipto, es decir, un país en plena mutación que se liberaba del “feudalismo” al que estaba sometido, recuperando sus riquezas, a través de la nacionalización del Canal de Suez (Krifa, 1988: s. p. [29-30]).

Por tanto, la Segunda Guerra Mundial supuso para el mundo arabo-islámico una inflamación de los sentimientos anti-imperialistas. Por ello, la década de 1950 supuso una nueva era para las caricaturas, pues supuso una nueva forma de entender las cosas, así como también la asunción de un nuevo papel para el dibujante. En esta década las revistas se multiplicaron y diversificaron, al mismo tiempo que esta corriente de caricaturistas iba cobrando cada vez más fuerza. De este modo, aparecieron las caricaturas “modernistas”, que redefinían las convenciones artísticas, así como también los temas de interés que en ellas se mostraban. A partir de ahora empezaron a tratar temas políticos como la injusticia social, la lucha de clases, la crítica del Estado, el funcionamiento de las instituciones democráticas y la posibilidad de la revolución social y política. Asimismo, el principal objetivo era el régimen político, el orden económico, los partidos gobernantes y las élites, por lo que los temas de la

¹⁰ Los nombres de estos caricaturistas aparecen escritos con una transcripción de la fonética del dialecto egipcio. No obstante, si se aplica el sistema de transcripciones usado en esta tesis la escritura de estos nombres correspondería con las siguientes transcripciones en árabe [Yūrý al-Bahýürí], [Salāh Yāhīn], [Ihāb], [Bahyat], [Hiyāzī] y [al-Labbād].

era anterior en relación con los problemas cotidianos de la vida urbana fueron reemplazados por estos temas políticamente más ambiciosos.

En este sentido en la generación de 1950 se genera una politización de las caricaturas que no sólo se consideró inevitable sino también deseable, de manera que los caricaturistas adquirieron el deber y la responsabilidad de iluminar y educar a la gente a través de sus dibujos. Ellos asumían su papel de vanguardia y los justificaban, mediante el recurso a la universalidad de la razón y la ciencia. Por otro lado, los nuevos caricaturistas se vieron a sí mismos encerrados en una lucha histórica contra el sistema establecido de dominación, tanto político como económico (Müge Göçek, 1988: 104-110). Además de todo esto, conforme se fue desarrollando este arte, se fueron desarrollando una serie de escuelas. Éstas son:

- a) Escuela Europea Oriental. En esta escuela, se aprecian dibujos muy elaborados, sin ningún tipo de comentario; de manera que la propia caricatura se basta para expresar las ideas del caricaturista. Dentro de esta escuela merece la pena destacar al gran caricaturista ‘Alī Farzāt.
- b) Escuela Europea Occidental. Las imágenes pertenecientes a esta escuela presentan un esquema simple y suele incluir algún comentario. Podría destacarse dentro de esta escuela a Salah Jahine y George al-Bahgoury.
- c) Escuela Americana. Esta escuela combina los elementos de las dos escuelas anteriores. Entre los caricaturistas partidarios de esta corriente destaca el palestino Nāyī al-‘Alī, creador del personaje Ḥandala, que ha acabado convirtiéndose en uno de los principales símbolos del pueblo palestino (Dīlārā, 2007).

Por lo tanto, las caricaturas, tal como se conocen hoy en día, fueron importadas y adaptadas a las necesidades locales, pues, incluso, las propias escuelas que se

fueron formando tenían tintes occidentales. Por ello, se pueden encontrar afinidades y un vocabulario visual compartido entre las nociones occidentales y arabo-islámicas, pero las tradiciones y los roles públicos a los que están vinculadas son muy diferentes, por lo que con el paso del tiempo fueron evolucionando (Slyomovics, 2001: 73). Por ejemplo, durante la Guerra del Golfo se introdujeron las antenas parabólicas como algo relativamente nuevo, haciéndose evidente que la noticia no era objetiva; por lo que las caricaturas durante este período, a menudo, satirizaban temas relacionados con los medios de comunicación. Sin embargo, a pesar de que muchos dibujos quedaron simplificados a simples trazos, mostraban cuestiones complejas en una mezcla de fácil comprensión de la imagen y el texto que las acompañaba, haciendo que la gente pensase de una manera diferente. Así pues, la televisión impedía la reflexión sobre cuestiones complejas de contexto, historia, género, cultura y relaciones internacionales; mientras que las imágenes eran discretas y presentaban cierta autonomía (Slyomovics, 2001: 97).

Al mismo tiempo, durante la década de 1980 las tiras cómicas se habían convertido en una característica habitual en varios periódicos en Túnez. Estaban dedicadas a los deportes, la sociedad, los problemas y los temas de actualidad. No obstante, la Guerra del Golfo provocaría un cambio importante en el enfoque y el alcance en las caricaturas. Hasta ese momento, las caricaturas siempre mostraban el comentario y la perspectiva sobre la guerra y de la cobertura de los medios occidentales. Ahora bien, tras el impacto social que supuso la Guerra del Golfo, aumentó el número de caricaturas considerablemente, desarrollándose en dos áreas: los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. Los caricaturistas, por su parte, consideraban que los medios de comunicación occidentales no mostraban la realidad de los hechos, por lo que las caricaturas se desarrollaron como un medio de comunicación que les permitía movilizarse para contrarrestar la información “distorsionada” de la Guerra. Por tanto, al igual que hoy en día, durante esta época

hubo un esfuerzo consciente de utilizar las caricaturas como un arma propagandística que permitiese despertar la opinión pública (Müge Göçek, 1988: 139-144).

En definitiva, la caricatura, con el paso del tiempo, acabó convirtiéndose en un artículo de opinión. La caricatura expresa una opinión y un comentario, por lo que el diseño del dibujo lo que realmente hace es un ataque directo a sus detractores. En la actualidad, generalmente, la caricatura se fundamenta sobre un comentario implícito, tomado de la crítica para desembocar en el humor, es decir, el caricaturista tiene la capacidad de ayudar a la sociedad a afrontar los problemas con humor y paciencia. Por ello, en muchas sociedades el dibujo se ha convertido en algo rudimentario que puede generar una situación de alivio para el propio caricaturista, que trata de compartirlo con el resto de la sociedad. Sin embargo, si se tiene en cuenta el poder de la lengua en las sociedades del mundo árabe, las caricaturas pueden ser más que un alivio, ya que, como se ha mencionado anteriormente, se han convertido en un acto de contestación. Esto se debe a que su fuerza es desmesurada, debido a que tratan de decir lo máximo con el menor número de palabras, llegando a todos los sectores de la sociedad (Samaha, 1988: s. p. [2]). Asimismo, no se puede ignorar que la caricatura contiene un mensaje visual y, en muchas ocasiones, textual sobre algún tema político, por lo que la intención del mensaje podría ser mostrar una realidad del momento con el fin de que la sociedad tome conciencia de ello y se tomen medidas al respecto.

No obstante, aunque el desarrollo de la caricatura en el mundo arabo-islámico fue de clara influencia occidental, no puede ignorarse la idea de que históricamente tuvieron un desarrollo paralelo. Esto pudo deberse a que, como ya se ha comentado, la caricatura como arma de lucha en Europa no se desarrolló hasta el siglo XIX, por lo que no es tan tardío como muchos piensan. Podría considerarse, más bien, que fue desarrollado en paralelo, aunque bien es cierto que sus primeros bocetos fueron claramente occidentales. En cualquier caso, la caricatura ha cobrado tal importancia

en el mundo arabo-islámico que tiene un lugar propio en los medios de comunicación y en las distintas redes sociales. En la actualidad, son más que una fuente de comunicación en sí misma, son una herramienta esencial para luchar contra los regímenes autoritarios, a través de la que piden libertad y democracia, así como también cambios en la sociedad.

1.4. Simbología de la caricatura en el mundo árabe: tipología y temática.

En primer lugar, hay que decir que las caricaturas, por lo general, emplean un lenguaje coloquial, así como también imágenes y símbolos que son bien conocidos por los miembros de una sociedad. No es de extrañar, pues, el encontrar yuxtaposiciones, en las que se combinan elementos de Oriente y Occidente, el honor y la vergüenza y la gloria y la debilidad, ya que la intención del caricaturista es crear un ambiente revolucionario en la sociedad (Müge Göçek, 1988: 16-17).

En lo que respecta a los tipos de caricaturas en el mundo árabe, destacan tres ideas fundamentales que son comunes a la mayoría de los caricaturistas. Las caricaturas en el mundo árabe pueden ser: sociales, políticas y globales¹¹.

- a) Caricatura social. En primer lugar, cabe decir que no hay ninguna sociedad que carezca de valores negativos. Entonces, la labor del caricaturista no es otra que resaltar estos aspectos negativos para llamar la atención sobre ellos de una manera satírica. Asimismo, este tipo de caricaturas puede dividirse en dos apartados bastante significativos:

- 1. Relacionados con la conducta social: Este tipo de caricaturas trata temas como el acoso, los chismes, etc. (Azīz Alī, 2010).

¹¹ Esta calificación se ha realizado teniendo en cuenta el objeto de crítica de los caricaturistas.

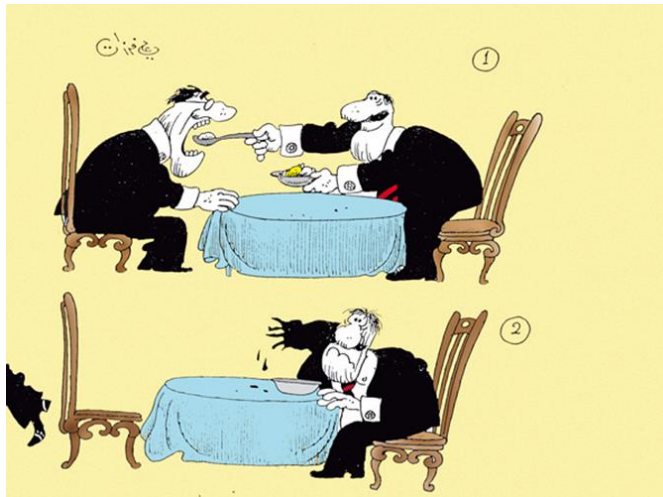


Figura 1: La conducta social de los políticos árabes.

Por ejemplo, esta caricatura resalta la conducta social de los políticos dentro del mundo árabe, es decir, resalta los beneficios de unos cuantos que, al pedir ayuda, cogen todo y, luego, dejan al resto en la estacada. Para ello, el caricaturista representa dos situaciones bien diferenciadas que tienen un elemento sarcástico e irónico que pueden causar la risa en aquel que la vea. Puede verse como un hombre da de comer a otro y como el que ha sido alimentado, tras obtener sus beneficios, se come todo el brazo, dejando a la otra persona con cara triste.

Tal vez, el significado de esta caricatura sea el abuso de los políticos al pueblo. Dicho de otro modo, puede ser visto como la opresión del pueblo que lo da todo por sus políticos, que se benefician, sin ayudarles en lo más mínimo. De este modo, el hombre que le da de comer a la otra persona podría representar la ayuda prestada, mientras que el otro, el que se va, podría ser la tiranía y el acoso, que se ha beneficiado dejando al resto con cara triste y de sufrimiento.

2. Relacionados con la burocracia o con el tratamiento de las cuestiones funcionales y administrativas. Este tipo de caricaturas incluye cuestiones relacionadas con la mala gestión en estos países, que contribuye a que las cuestiones administrativas de los ciudadanos sea demasiado lenta o casi nula. Para ello, se recurre a la inteligencia del elemento satírico (Azīz Alī, 2010). .

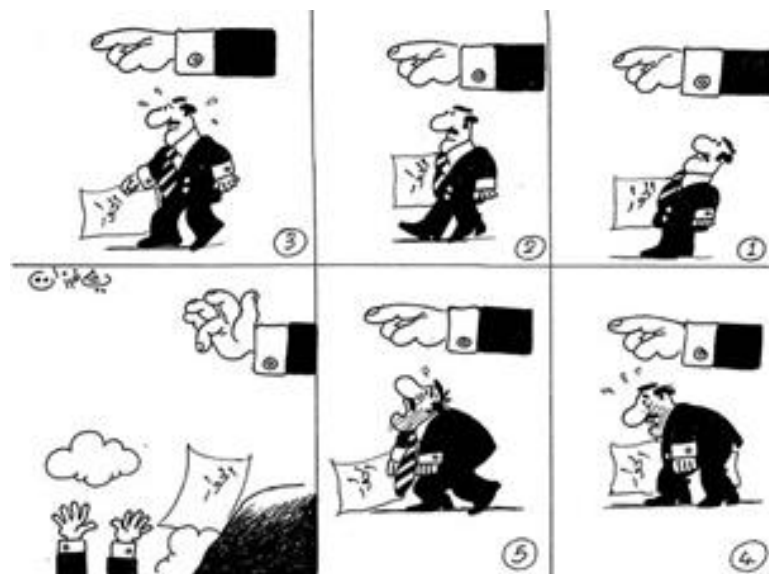


Figura 2: La burocracia en el mundo árabe.

Esta caricatura es un buen ejemplo de la burocracia en el mundo árabe, aunque también podría aplicarse a otros países, en general. Está representada por diferentes viñetas, en las que se refleja a un hombre que trata de entregar una serie de documentos, en los que se vislumbra la palabra *ḥiwār* (diálogo) en árabe. Encima, aparece una mano gigante que lo va redirigiendo a diferentes lugares. Sin embargo, al final, el hombre se cansa de dar vueltas y acababa suicidándose, sin haber logrado su objetivo.

El objetivo de esta caricatura es criticar el tratamiento de las cuestiones administrativas y funcionales de una manera satírica. Para

ello, basta con ver la cara del personaje principal que cada vez está más agobiado y se cansa más de ir de un lado para otro. De este modo, el caricaturista trata de hacer una crítica a los gobiernos y administraciones por marear a los ciudadanos.

b) Caricatura política. Como su propio nombre indica, la caricatura política es aquella que se ocupa de los acontecimientos políticos, por lo que se pone en relieve la situación política y social del momento. Este tipo de caricaturas puede dividirse en los siguientes apartados.

1. Caricatura política local: Está orientada a la política interior. Trata los temas políticos nacionales y las cuestiones generales del gobierno. Se encuentra, sobre todo, en la zona del Líbano y suele estar asociada a un periódico o revista en particular (Azīz Alī, 2010).



Figura 3: El discurso del Presidente al-Asad.

Esta caricatura es un claro ejemplo relacionado con la política interior de los gobiernos árabes. Como puede verse, es una crítica a las palabras de reforma del presidente. Por ello, el presidente sirio, en este caso, es representado ante un atril con un papel en las manos que señala las reformas que ha dicho al pueblo que va a hacer. No obstante, dichas palabras están representadas con unas pompas de jabón que simbolizan las mentiras del presidente.

Por tanto, el objetivo de esta caricatura es criticar los asuntos internos del gobierno, dado que dicen que van a hacer una cosa, que no van a cumplir. Del mismo modo, el caricaturista está resaltando un tema nacional, pues pretende mostrar los intentos fallidos del presidente de mejorar la situación del país, mintiendo a la población. Por ello, la intención del caricaturista es satirizar al gobierno de su país, criticando de una manera sarcástica las falsas promesas del Presidente.

2. Caricatura política árabe: Se ocupa de los asuntos y cuestiones que atañen al mundo árabe. Muestran claramente la idea que tienen sobre la política existente en los países arabo-islámicos, sobre todo, a raíz de que Sādāt visitara Israel (Azīz Alī, 2010). Por ello, podría decirse que este tipo de caricaturas presenta un tono negativo, ya que deja en evidencia el fracaso del panarabismo a nivel político. Este hecho se debe a que primaron los intereses de los políticos, desarrollando una situación de corrupción insostenible que contribuyó a que las desigualdades sociales fueran aún mayor.



Figura 4: La mala economía en los países árabes.

Esta caricatura, por su parte, refleja la corrupción de los políticos árabes. Para ello, el caricaturista ha representado a un jeque árabe con una mano que le cierra la boca con una cremallera. Asimismo, como puede verse, esta caricatura podría ser aplicada a cualquier parte del mundo árabe, debido a que muchos de esos países son lo bastante ricos para que su población pueda vivir por todo lo alto, pero no lo fomentan debido a que únicamente interesan los beneficios de unos cuantos, por lo que tienen que estar callados. Por otro lado, ha resaltado cada personaje con una expresión idiomática para que no quepa ninguna duda sobre lo que se refiere. De este modo, vemos que el hombre, al que están cerrándole la boca con una cremallera, lleva escrita en árabe la palabra 'arab (árabes); mientras que la mano que cierra la boca de este hombre lleva una expresión escrita en árabe: *māfiyāt iqtisād al-saw* (las mafias de la economía del mal).

En este sentido, el objetivo de esta caricatura es resaltar la corrupción, buscando el sarcasmo y la ironía. No obstante, cabe decir que queda muy limitada al mundo árabe, ya que al utilizar la lengua árabe, impide que aquella persona que no sepa árabe no la entienda bien. En cualquier caso, con el simple hecho de cerrar la boca con cremallera se entiende la intención del autor de criticar la corrupción de los políticos que no saben gestionar su país, debido a que lo único que defienden son sus propios intereses.

3. Caricatura política internacional. Este tipo de caricaturas trata temas y asuntos políticos relacionados tanto con el mundo árabe como con el mundo occidental. Por tanto, queda patente la lucha por la independencia y la libertad, así como también la idea de liberarse de esa lacra de poder que ejerce Occidente sobre ellos (Azīz Alī, 2010).



Figura 5: El veto a Siria.

Esta imagen podría servir de ejemplo de caricatura que critica la política internacional. Fue publicada en la red social Facebook en el año

2014 en el perfil del propio caricaturista, 'Alī Farzāt, para criticar la situación de Siria. En esta imagen, puede verse como un avión de Rusia descarga la palabra veto en forma de bomba sobre Siria, que queda totalmente destruida. Por otro lado, en la parte inferior de la imagen, puede verse a un niño gritando, angustiado, que pide ayuda para que acabe esa situación, por lo que queda plasmada la idea de independencia y libertad para poder decidir a nivel internacional sobre la situación del país.

Por tanto, el objetivo de esta caricatura, lejos de provocar la risa, es criticar el veto de Rusia en las Naciones Unidas para intervenir en la guerra de Siria. Por ello, la intención del caricaturista, en este caso, es hacer una llamada internacional, por medio de la imagen, para que acabe ya esa maldita guerra que está acabando con el país al completo. Dicho de otro modo, llama a la necesidad de libertad a poder decidir de las Naciones Unidas, sin que se vea vetado por países como Rusia y China.

- c) Caricatura global. Este tipo de caricaturas se encuentra entre la caricatura social y la caricatura política; de ahí que, en la mayoría de los casos, se pretenda agudizar la crítica buscando que surja desde lo local hacia lo global, englobando así ambos aspectos que hacen que la sociedad reaccione (Azīz Alī, 2010).



Figura 6: Un mendigo pidiendo comida a un militar.

Por ejemplo, esta caricatura hace una crítica tanto a la política como a la sociedad de una manera sarcástica. En primer lugar, puede verse a un hombre hambriento que está pidiendo comida en una esquina con un plato vacío. A su lado, hay una cucharita del revés también vacía, debido al tiempo que lleva sin comer. En cuanto a su ropa, está desgastada y destrozada, debido a que no le ha quedado nada, ni tan siquiera para unos zapatos.

A continuación, puede verse a un oficial que pasa por al lado. Es totalmente diferente. Está aseado y vestido de una manera muy elegante. Además, puede verse que está gordo, por lo que no tiene indicios de estar pasando hambre. Sin embargo, es representado como un ser vil y cruel, pues al pasar por el lado del otro hombre, en vez de ayudarlo, le da una foto suya, para que recuerde quién es. Ante este acto, arrogante y

mezquino, el otro hombre tiene cara de asombro, pues lo último que le interesa es saber quién es ese hombre.

El objetivo de esta caricatura, por tanto, es criticar la maldad de la clase política hacia la sociedad. Por un lado, el caricaturista está criticando las necesidades de la sociedad dentro del mundo árabe, a través de la imagen de un hombre que lo ha perdido todo. Por otro lado, también está haciendo una crítica a la política interna de los países árabes, es decir, pone en relieve la arrogancia de los políticos y oficiales corruptos incapaces de ayudar a la sociedad. Dicho de otro modo, el caricaturista está criticando la acción y falsas promesas de los oficiales del Estado. Pues, como puede verse, la sombra del oficial representa una especie de pájaro que podría simbolizar las falsas promesas de libertad hacia la otra persona. Sin embargo, lejos de ser verdad, lo único que le interesa es el dinero y su poder, por lo que en vez de ayudar le da una foto para que sepa quién es.

En cuanto a los temas, se han ido repitiendo constantemente a lo largo de la historia, por lo que la caricatura es una prueba evidente de que el panarabismo sigue vivo¹². Asimismo, la sátira de este tipo de caricaturas es bastante fácil de entender, debido a su propagación y al gran número de lectores, por lo que son lo bastante claras para saber qué tratan de transmitir estos artistas. De este modo, por su temática y simbología, podrían dividirse en nueve categorías bien diferenciadas (Qassim, n. d.: 32):

1. Ridiculizar al enemigo. Los enemigos se representan de diversas maneras dentro de las caricaturas, bien como monstruos malvados, o bien como personajes bastante débiles. Se puede ver, con frecuencia, como en este

¹² Tras establecer estos tres bloques, se ha llevado a cabo un estudio de los temas. Esto se debe a que esa clasificación previa permite desglosar los temas en cuestión de una manera más exhaustiva. Asimismo, estos temas son generales, pues posteriormente se verá que cada caricaturista los combina con sus propias experiencias, debido a que es hijo de su tiempo.

tipo de dibujos se funden compatriotas como víctimas o héroes. Hoy día, esto se ha convertido en un arma de propagandística en el desarrollo de la guerra moderna. Así, por ejemplo, es obvio que en numerosas ocasiones los árabes se consideran a sí mismos como “nosotros”, mientras que israelíes y estadounidenses son considerados como “ellos”. Asimismo, cabe destacar que, con frecuencia, los israelíes toman diferentes formas dentro del arte de las caricaturas. No obstante, los elementos suelen ser comunes a todos los enemigos, por lo que no es de extrañar ver la agresividad, la arrogancia y la sed de sangre en numerosas imágenes que pretenden destacar las vilezas de los enemigos que se están criticando (Qassim, n. d.: 32-35).



Figura 7: El control de Israel.

Esta caricatura, por ejemplo, critica y ridiculiza al presidente sirio. Puede apreciarse como un soldado israelí (según muestra el logo de la manga del oficial) apunta dentro del mismo tanque a un estadounidense (representado

con el gorro americano¹³), que a su vez a punta al presidente al-Asad, que es quien controla y conduce el tanque. El objetivo de la caricatura es criticar que la situación actual de Siria está controlada desde arriba, es decir, son los propios occidentales, mirando hacia otro lado, los que consienten que el presidente esté oprimiendo a su pueblo. Por tanto, la intención del caricaturista no es otra que protestar y revelar la situación del país, ridiculizando a su presidente, que está apoyado indirectamente por Israel, que tal vez puede interesarle el descontrol y el caos que existe en el país.

2. La autocrítica. Por lo general, se realizan críticas a la situación de los gobiernos árabes, con el fin de que la sociedad se cuestione su propia realidad. No obstante, ridiculizar a un líder árabe suele ser poco frecuente, debido a la censura que esto conlleva. Por este motivo, los propios caricaturistas encuentran formas de hacerlo indirectamente, con el fin de no poner en riesgo su vida (Qassim, n. d. : 36-37).

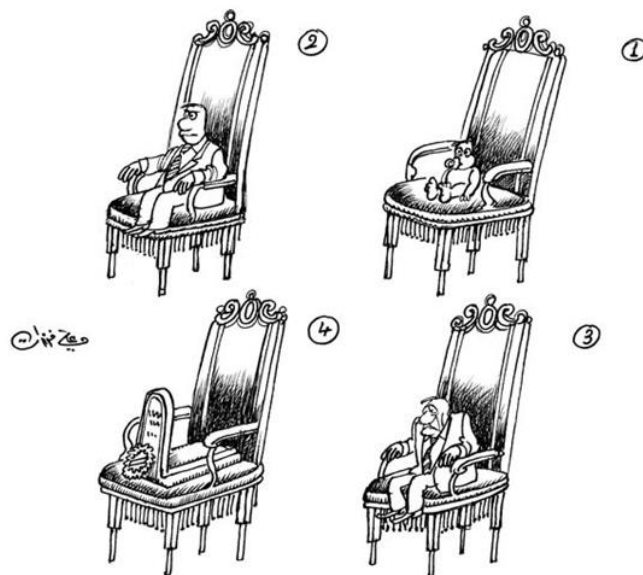


Figura 8: La pervivencia en el trono.

¹³ Se va a utilizar a lo largo de esta tesis la expresión gorro americano para hacer referencia al gorro del Tío Sam. Pues, este símbolo es uno de los símbolos más representativos para Estados Unidos.

Por ejemplo, en esta caricatura, el caricaturista pretende criticar la legitimidad de los presidentes árabes en el poder. Se puede ver como un bebé nace en su trono, al ser hijo probablemente de algún presidente, y continúa hasta su muerte. El objetivo de esta caricatura es resaltar la falta de democracia y libertades que existe en estos países que, como se puede ver, hacen que los cargos políticos sean hereditarios y pasen de padres a hijos. Por otro lado, tal vez el caricaturista, con esta crítica, se esté refiriendo a la situación de Siria, ya que el cargo del presidente fue heredado y no ha habido elecciones desde la llegada del Ba'ath al poder hasta el 2014, año en el que por primera vez se han convocado unas "elecciones" en un país que se encuentra en una situación de guerra.

3. La dimensión regional. Existen numerosas discrepancias entre la idea que se tiene acerca del panarabismo y la política que ejercen los políticos árabes en relación con éste. La idea de crear un mundo árabe unido podría decirse que es un sentimiento utópico, ya que existen una gran cantidad de gobiernos que defienden sus propios intereses. Sin embargo, a través de los caricaturistas, podría decirse que esa idea primigenia referente al panarabismo y la unidad árabe sigue todavía viva, a pesar de su fracaso como movimiento político. Por ello, en las caricaturas, las mayorías de las veces, los árabes se representan como víctimas, mientras que los sueños y esperanzas referentes a la idea del panarabismo aparecen totalmente destrozados, por lo que los políticos aparecen representados como seres traidores y corruptos que han acabado con el sueño de toda una sociedad (Qassim, n. d.: 37-40).



Figura 9: La falta de acuerdo.

Un ejemplo de esto podría ser esta caricatura que muestra dos situaciones que son bastante comunes en el mundo árabe. En la primera se ve a un par de hombres, que podrían ser dos políticos perfectamente o, incluso, periodistas, que han llegado a un acuerdo. Estos hombres están contentos y parece ser que tienen un plan viable con respecto a algún tema que pudiera afectar a la sociedad. Sin embargo, en la segunda situación, aparecen estos dos hombres otra vez, pero ahora se están pegando uno al otro, como si hubieran discutido y no hubieran llegado al acuerdo que habían pensado. De este modo, el objetivo de esta caricatura es criticar falta de unidad entre los países árabes, es decir, podría referirse al fracaso de la idea política del panarabismo, que ha sido imposible debido a que se han desarrollado diferentes sociedades que defienden sus propios intereses e imposibilita un acuerdo entre los diferentes países.

4. La dimensión internacional. Los caricaturistas tienden a culpar a la política internacional por los problemas que las naciones árabes han tenido a lo largo de la historia, motivada por la idea imperialista de Occidente durante el siglo XIX. Generalmente, los caricaturistas señalan a Estados Unidos como el gran villano detrás de Israel y a la ONU como un organismo controlado por ambos. Asimismo, es frecuente ver el sentimiento de frustración que existe ante la incapacidad de la ONU para llegar a un acuerdo sobre qué decisión tomar, para poner fin a las hostilidades (Qassim, n. d.:40-43).

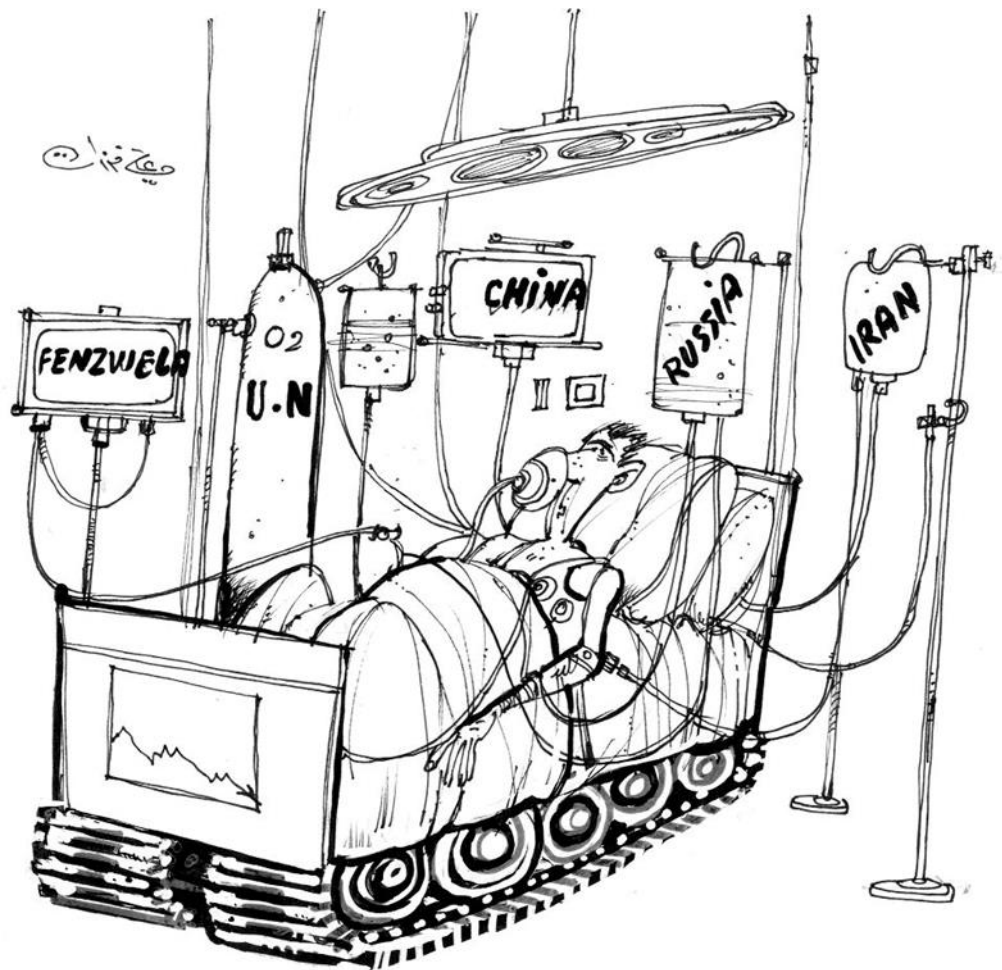


Figura 10: El mantenimiento en el poder de Bašār al-Asad.

Esta caricatura, por ejemplo, muestra al presidente sirio, Bašār al-Asad, en una cama de hospital. Esta cama tiene forma de tanque militar, aunque probablemente lo más curioso sea que está sostenido por una serie de sueros que lo mantienen con vida. Si se mira bien, se puede apreciar que cada bote tiene un nombre de un país diferente y que la botella de oxígeno, tal vez la más importante, lleva las siglas de las Naciones Unidas. El objetivo de esta caricatura, por tanto, es criticar la supervivencia de al-Asad en Siria, motivada por aquellos países que tienen veto en la ONU y que permiten que esta persona siga haciendo las vejaciones que está haciendo en Siria.

5. Símbolos. En tiempos de guerra hay veces que las caricaturas parecen estar más pasadas de moda, así como también parecen menos sofisticadas. Sin embargo, su simbología parece ser más explícita y estereotipada, ya que pretenden decir lo máximo con el menor número de palabras. Uno de los símbolos más recurrentes que usan los caricaturistas árabes es la Estrella de David, convertido en el símbolo de la muerte (Qassim, n. d. : 44-47)¹⁴.

¹⁴ Generalmente, los caricaturistas árabes tratan a Israel como verdaderos terroristas y tiranos, por lo que no es de extrañar que aparezcan representados como seres viles y malvados.



Figura 11: El acoso de Israel al mundo árabe.

Por ejemplo, en esta caricatura, puede apreciarse a un soldado que está disparando a un hombre, que probablemente sea árabe. Este soldado tiene la piel azul y está sostenido por una mano, como si fuera un muñeco. Esta mano, representada más grande que el soldado, presenta un puño azul y blanco, con la Estrella de David en el centro. El objetivo de esta caricatura es criticar de la matanza árabe por parte de Israel, que controla los soldados haciéndoles ver que el pueblo árabe es malvado y terrorista. Por tanto, en este caso, como ya se anunciaba antes, la Estrella de David, aparece reflejada como un símbolo de muerte que mantiene un frente abierto entre árabes e israelíes.

Otro símbolo que también es muy usado por los caricaturistas árabes, en general, es la representación del globo terráqueo, no para simbolizar a la Madre Tierra, sino representado en forma de hombre humano. Este símbolo suele aparecer cuando las cosas van mal y, por lo general, suele aparecer deprimido ante la impotencia de no poder solucionar los problemas que recaen sobre él. Por tanto, la intención y el objetivo de este símbolo es

solidarizarse con las víctimas que están soportando una guerra que no tiene fin, es decir, se trata de un sentimiento desesperanzado que muestra como el mundo mira para otro lado, mientras hay personas que se ven inmersas en una gran cantidad de conflictos armados que no tienen fin (Qassim, n. d : 47-49).



Figura 12: La ignorancia del mundo.

Esta caricatura puede ser un buen ejemplo de la personificación del globo terráqueo en forma de hombre agobiado ante los problemas del mundo que tiene que soportar. Se ve a un hombre, cuya cabeza es la madre tierra que se acaba de quitar las gafas y con cara de angustia lee las noticias de Siria. Si se observan las gafas, que se acaba de quitar este hombre, tienen escritas en las patillas los nombres de dos países que, aparentemente, apoyan el conflicto (Irán y Rusia). Asimismo, puede apreciarse que los cristales de las gafas son dos muros de ladrillos que impiden a este hombre ver la realidad de los hechos, de ahí tal vez la cara

de angustia y asombro al ver en las noticias que Siria está completamente devastada. Por tanto, el objetivo de esta caricatura podría ser el asombro del mundo al enterarse de la realidad del conflicto, de manera que tal vez el caricaturista esté solidarizándose con ambos mundos, es decir, con las víctimas que no saben cómo salir de esa situación y con la propia sociedad occidental que no conoce la realidad, ante el apagón informativo de los medios de comunicación.

Por otro lado, muchos símbolos suelen aparecer con expresiones idiomáticas. Estas expresiones, aunque muchos caricaturistas consideran que la buena caricatura es aquella capaz de tener un texto escrito, suelen completar el significado de la imagen, al mismo tiempo que aclaran el objetivo y la intención del caricaturista. No obstante, como se dijo anteriormente, usan un lenguaje que sea sencillo de entender, por lo que no es de extrañar ver el uso del dialecto dentro de las caricaturas, o incluso la presencia de lenguas occidentales, con el fin de llegar a todo el mundo (Qassim, n. d. : 49-50).



Figura 13: La pervivencia de los presidentes árabes, mientras los países se hunden.

Esta caricatura es un claro ejemplo de lo que se acaba de comentar. Pueden observarse varias expresiones idiomáticas que apoyan y ratifican la imagen por sí sola, aunque ésta se basta así misma para ser entendida. El texto está escrito en árabe y es sencillo de entender. La primera parte aparece en el discurso del hombre que, aparentemente, está hablando por el micrófono diciendo que va a realizar una serie de reformas, tal como pone en árabe el papel que sujeta en sus manos: *tanqīṭ al-iṣlāḥāt* (el punteo de las reformas). Luego, aparece la palabra *bilād* (países) escrita en el centro del barco para hacer referencia al pueblo que se hunde en un profundo océano. No obstante, ese océano también lleva explícita la palabra *al-fatn* (la seducción), que hace referencia a la manera en que el pueblo se enfrenta a la realidad tras oír el discurso del presidente.

El objetivo de esta caricatura es mostrar la ignorancia de un pueblo analfabeto que se cree el discurso de reformas de su presidente. Sin embargo, el caricaturista pretende satirizar esto, mostrando que lo que verdaderamente quiere el presidente es mantener su posición, por lo que no le importa para nada su pueblo ni su país. Por este motivo, se está hundiendo el barco en un mar sin fondo que mantiene hipnotizados a los ciudadanos, pensando que todo se va a solucionar.

Por tanto, las expresiones que se utilizan en esta caricatura son muy útiles para entender la posición de los personajes dentro de la imagen. No obstante, podría decirse que la limitan demasiado, en tanto que sólo pueden entenderlas aquellos que conozcan la lengua árabe. En cualquier caso, la imagen habla por sí sola y si se suprime el texto, se entendería igualmente sin la necesidad de traducir las expresiones que se encuentran en su interior. En este sentido, la intención de su autor no es limitarla, sino que todo el mundo sea capaz de entenderla, al mismo tiempo que influye de una manera más directa en aquellas personas que sí conocen la lengua árabe.

6. Mujeres y niños. Las guerras y las crisis internacionales incorporan estereotipos repetitivos sobre las mujeres cuando éstas aparecen en televisión. Por lo general, aparecen representadas como víctimas, mártires, madres, incluso, símbolos nacionales. Las mujeres, en muchos casos, se utilizan como un símbolo de “moral relajada”, por lo que muchos caricaturistas reflejan esa doble moralidad o identidad, que hay en el mundo árabe, propiciada por el colonialismo y la falta de valores que muchas veces conllevó. Por ello, es muy común ver a hombres muy religiosos que tratan de seguir las directrices del Libro Sagrado, pero que a la hora de la verdad hacen una cosa totalmente diferente (Qassim, n. d.: 50-55).



Figura 14: La doble moralidad.

Por ejemplo, esta caricatura refleja a un hombre que, aparentemente, está rezando con su *tasbeeh*¹⁵, pero en realidad no es lo que verdaderamente quiere. Puede verse como la sombra, que podría ser la representación del verdadero pensamiento de este hombre, se gira y sigue a una chica, occidental o no, vestida de rojo y negro, que se dirige a la ciudad como si con ella no fuera la cosa. Por ello, el objetivo de esta caricatura es enfatizar la doble moralidad existente en el mundo árabe que, en muchas ocasiones, puede llevar a tratar a las mujeres como a un objeto, como ocurre en esta caricatura. Por tanto, la intención del caricaturista es resaltar la lamentable situación en la que se encuentra la mujer dentro de este mundo, siendo tratada como una esclava o un objeto sexual.

¹⁵ Un *tasbeeh* es un objeto similar a un rosario cristiano de uso tradicional entre los musulmanes. Suele presentar 33 ó 99 cuentas rematadas por una borla y se utiliza como una invocación repetida a Dios.

En lo que respecta a los niños, podría decirse que su presencia dentro del mundo de las caricaturas es bastante frecuente. Su función dentro de las caricaturas es bastante similar a la de la mujer, aunque en este caso las connotaciones sexuales desaparecen. Los niños, por su parte, son las verdaderas víctimas de la guerra, por lo que en muchas ocasiones, aparecen sus pequeños cuerpos arrastrados por debajo de los escombros de los edificios (Qassim, n. d. : 52).



Figura 15: La tragedia de los niños.

En esta imagen, por ejemplo, puede verse a un niño triste, víctima de un desastre. En sus manos, porta una rama de olivo, con la intención de pedir que acabe esa maldita guerra y vuelva a reinar la paz, que tal vez hubo un tiempo atrás. Sin embargo, esta rama está compuesta de pistolas y cañones, que adornan el resto de hojas, como símbolo de lo que ese niño entiende por situación de paz. Además, todo esto está encuadrado dentro de un escenario,

en cuyo fondo aparecen una serie de bombas que están acabando con la ciudad en la que vive este niño, es decir, con su familia y sus seres queridos.

El objetivo de esta caricatura es reflejar las verdaderas víctimas de la guerra: los niños. Refleja la pérdida de la infancia y de la inocencia que se ha acabado convirtiendo en una pesadilla que le seguirá de por vida. La intención del caricaturista es reflejar no sólo que ese niño lo ha perdido todo, a causa de una guerra cruel e injusta, sino también reflejar en lo que se va a convertir, es decir, ese niño el día de mañana crecerá y será adulto, por lo que probablemente esté bastante influenciado por lo que ha vivido durante su infancia.

7. Los nombres de las operaciones militares. Las guerras y los conflictos están plagados de lemas pegadizos para las distintas operaciones militares. Por lo general, los caricaturistas tienden a referirse a estos eslóganes de una forma sarcástica e irónica, ya que pretenden ridiculizarlos, en la medida de lo posible. De este modo, no es de extrañar, ver como atacan a muchos lemas, como el de la llamada Primavera Árabe, haciendo hincapié en su fracaso (Qassim, n. d. : 55-61).

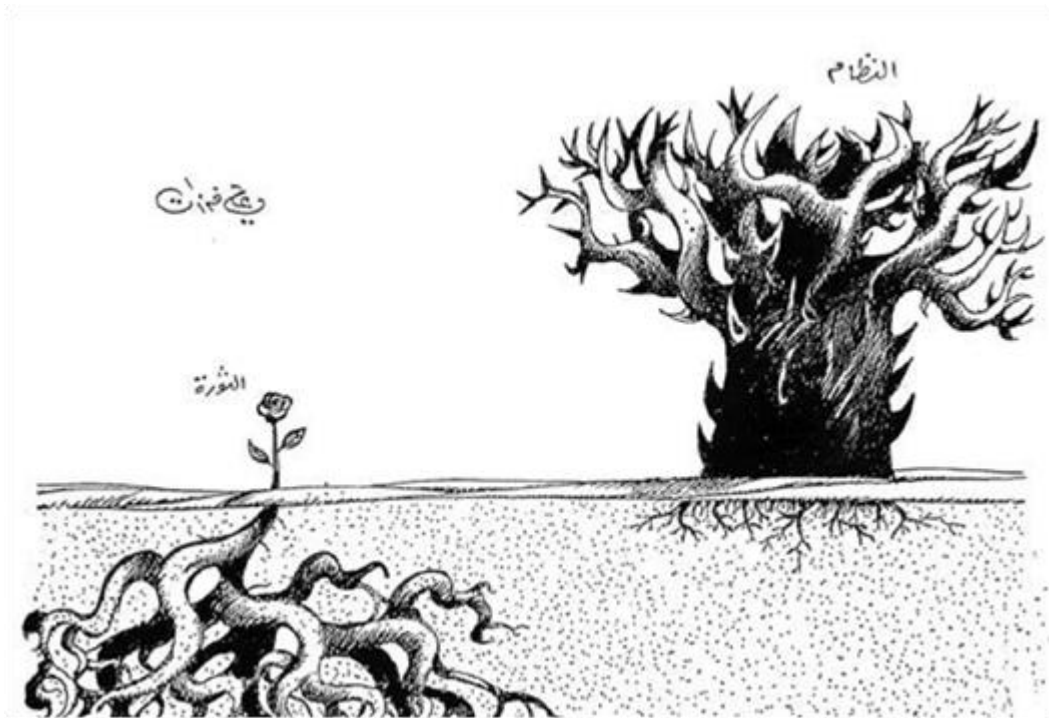


Figura 16: La revolución y la Primavera Árabe.

En el caso de esta caricatura, pueden apreciarse dos ideas que se han ido repitiendo a lo largo de la Primavera Árabe. El primero de ellos hace referencia al régimen ostentado por los presidentes corruptos. Está simbolizado por un árbol viejo y sin hojas, cuyas raíces son diminutas y no tienen intención de seguir creciendo y en cuya copa aparece la palabra *al-nizām* (el régimen). Por ello, a través de este símbolo, el caricaturista pretende resaltar este régimen como algo obsoleto que está a punto de acabar tarde o temprano.

En cuanto al siguiente lema o eslogan, por llamarlo de alguna manera, que se aprecia es la palabra *al-ṭawra* (la revolución). Esta palabra se ha repetido, y se sigue repitiendo, hasta la saciedad desde comienzos de la llamada Primavera Árabe hasta la actualidad. En este caso, lejos de ser criticada, está ensalzada y representada, a su vez, por una preciosa imagen. Se trata de una pequeña rosa que, por muy pequeña que sea, tiene una fuerza increíble. Esto se aprecia en las raíces que son mucho más grandes y fuertes

que las del árbol viejo del fondo. La intención del caricaturista con esta imagen es destacar que la revolución sigue viva y que ha florecido en menor medida, pero que seguirá adelante.

Con todo, el objetivo de la caricatura es destacar que el pueblo no tiene miedo. La flor, vista como el comienzo de esa revolución, es ese pequeño nacimiento que simboliza la pérdida del miedo y las necesidades de lucha hasta el final. Por tanto, la intención del caricaturista es resaltar que van a seguir luchando, que son más fuertes que el antiguo régimen y que no hay nada que los pare. Por este motivo, el juego de palabras que acompañan a la imagen es bastante importante, pues trata de repetir dos ideas muy comunes para todos los ciudadanos, así como también para el resto del mundo, que pueden resultarles familiares al haberlas escuchado tantas veces en los medios de comunicación.

8. La lengua de las caricaturas. Por lo general, los propios caricaturistas tienden a evitar el lenguaje verbal dentro de las caricaturas. La caricatura perfecta es aquella capaz de expresar una “idea” utilizando simplemente el dibujo gráfico, sin la necesidad de añadir ningún tipo de texto. Esto se debe a que existe una convención por parte de los distintos caricaturistas, según la cual se debe expresar lo máximo con el menor número de palabras, debido a que se pretende al mayor número de personas posible.

No obstante, bien es cierto que en muchas ocasiones los caricaturistas recurren a diferentes textos o palabras, con el fin de completar el significado de la caricatura. Esta situación puede generar una serie de problemas, debido a que limita la difusión de la idea que se quiere transmitir. El mundo árabe se caracteriza lingüísticamente por la diglosia que existe, al haber una gran diferencia con el árabe estándar y los diferentes dialectos, mezclados en la

mayoría de los casos con las lenguas europeas. Asimismo, por lo general, la gente no suele usar una variante u otra, sino que lo más normal es que mezcle el dialecto con el estándar, al mismo tiempo que toma palabras de las lenguas occidentales, como el inglés, el francés o, incluso, el español. Sin embargo, esto puede beneficiar al caricaturista, porque a través del uso de la lengua puede crear situaciones divertidas y satirizar cualquier tema en cuestión. Por ejemplo, pude aparecer algún personaje hablando árabe dialectal, cuando se suponía que iba a hablar árabe clásico y viceversa (Qassim, n. d: 61-64)¹⁶.



Figura 17: Democracia y libertad de expresión.

¹⁶ En la actualidad tiende a usarse más el inglés, debido a que tiene carácter universal. Por lo general, suele usarse para contextualizar situaciones y ciudades, puesto que el objetivo del uso del texto en estas caricaturas es traspasar fronteras y ampliar su público lo máximo posible. Con el desarrollo de la Primavera Árabe, como se verá más adelante, también cobró protagonismo el uso de otras lenguas como el francés. No obstante, hay que decir que el inglés ha logrado imponerse conforme se han desarrollado los distintos acontecimientos.

Esta caricatura podría ser un buen ejemplo de lo que se ha comentado anteriormente. Aparecen dos personajes, de los cuales uno de ellos (aparentemente un oficial) puede haber entrado por la ventana de la casa (que está rota al fondo) y zamarrea con tirones de pelo al propietario de la vivienda (que podría ser un periodista o un escritor), al tiempo que le dice: *bi-l-ḥiwār ya ‘anī bi-l-ḥiwār* (con diálogo quiere decir con diálogo). Al mismo tiempo, en el suelo, pueden observarse unos documentos en los que puede leerse la palabra *al-dimuqrāṭiyya* (democracia), haciendo que la furia del oficial sea aún mayor.

Por tanto, el objetivo de la caricatura es resaltar la locura de los generales que impiden que se lleve a cabo las reformas pertinentes para vivir mejor, como la democracia y la libertad de expresión. Por ello, el caricaturista se apoya en partes dialogadas para que se entienda mejor el significado y la intención de la caricatura, reflejando la violencia que los oficiales ejercen sobre periodistas o caricaturistas. Por este motivo, el texto juega un papel esencial, debido a que a través de su presencia queda ridiculizado ante las ideas revolucionarias del periodista.

Con todo, la palabra del texto o de la palabra escrita dentro de la caricatura es un elemento más que no influye para nada en la sátira. Dicho de otro modo, la caricatura es una arte en sí mismo, es decir, es un arte plástico o periodístico que podría llegar a considerarse como un tipo de literatura que contribuye a la crítica política. Por tanto, la función de la palabra escrita es acompañar y completar el significado de la caricatura. En cualquier caso, merecería la pena destacar las diferencias que puede haber entre las caricaturas en función de si llevan texto escrito o no:

- a) Caricaturas sin texto. Este tipo de caricaturas son las más importantes y destaca por no tener ningún tipo de palabra escrita que ayude a completar el significado de la imagen. La imagen, por su parte, es lo bastante fuerte para causar impacto en la sociedad y, así, llegar a todos los sectores. Dentro de este género podría encuadrarse al gran caricaturista 'Alī Farzāt, entre otros.
- b) Caricaturas con texto definido. En este tipo de caricaturas la palabra cobra gran importancia. Sin embargo, puede considerarse que esta herramienta debilita la imagen, cuando ésta debería ser la protagonista. Asimismo, el texto impide su difusión, ya que al usar, como se ha dicho antes, un árabe estándar o dialectal o la mezcla de ambos, propicia que muchas veces este tipo de imágenes sólo sea entendida por gente que conozca la lengua utilizada dentro de la imagen. En cualquier caso, en la mayoría de las veces pretende resaltar algún defecto de la sociedad.
- c) Caricaturas con texto crítico. Este tipo de dibujos depende de la crítica literaria, que aclara contenidos de la imagen. Se trata de un comentario totalmente comprensible por todos y abierto a la interpretación (como en el caso de la caricatura que fue analizada anteriormente). Por tanto, el texto o la palabra escrita tiene la función de completar la imagen, de manera que si se suprime el texto, la imagen seguiría teniendo sentido, tal como ocurría en el caso anterior. No obstante, a veces, podría quedar limitado ese entendimiento a esas personas que sólo conocen la lengua que se está usando, por lo que si no se conoce, no se alcanzaría su comprensión total.

- d) Caricaturas con texto dentro de la propia imagen. En este caso, el texto es un elemento esencial, ya que suele expresar el origen del dibujo. De este modo, puede aparecer perfectamente el nombre de la ciudad, el negocio al que se refiere, etc. Además, este tipo de caricaturas puede verse con una mayor frecuencia en caricaturistas de la talla de ‘Alī Farzāt, ya que pretende hacer hincapié en los sucesos de Siria. Sin embargo, el caso de este caricaturista es especial, ya que la mayoría de sus caricaturas son extrapolables y, en la mayoría de los casos podrían suprimirse los textos correspondientes y la imagen seguiría teniendo sentido.
- e) Caricatura acompañada de texto. Este tipo de caricaturas es un tanto peculiar porque combina dos tipologías artísticas diferentes: plástico y literario. Se trata, pues, de un dibujo, o serie de dibujos que suele incluir algún tipo de texto literario, como el caso del palestino Nāyī al-‘Alī, aunque otras veces puede incluir también partes dialogadas o estar encuadradas dentro de un artículo, en particular. Como consecuencia, algunos prefieren encuadrar este tipo de caricaturas dentro de la literatura satírica, debido a que no lo consideran como una caricatura en sí, al ser la imagen la que acompaña al texto para completar su significado y no al revés, como en los casos anteriores.
- f) Caricaturas con texto en el exterior de la imagen. En este tipo de dibujos, el texto y la imagen se separan, compenetrándose el escritor y el caricaturista en el tratamiento del asunto en cuestión (Garābaya, n. d).

9. El resultado de la guerra. Los caricaturistas árabes nunca han mostrado una particular ilusión por una mejoría de la situación. Desde el primer momento han existido predicciones que apuntan a que esta situación plagada de conflictos continuaría adelante. Por tanto, es normal ver que los caricaturistas tiendan a culpar a los Estados Árabes por el simple hecho de haber abandonado a sus hermanos, en favor de sus propios intereses; mientras que alababan a aquellas personas que fueron expuestas a la guerra, tachándolos de valientes y mártires (Qassim, n. d. : 64-67).



Figura 18: Las injusticias de la guerra.

Esta caricatura es un claro ejemplo del resultado de la guerra y los diferentes conflictos que se encuentran en el mundo arabo-islámico. En primer lugar, se aprecia la injusticia que pudiera existir por ambas partes, pues un soldado apunta un hombre, sobre una balanza, que no se puede defender, al

estar atado y con los ojos vendados. A continuación, podría decirse que tiene un tono un tanto serio, debido a que muestra la falta de esperanza de ese hombre, que no encuentra una solución posible y que siempre se va a ver acosado; de ahí, que el caricaturista juegue con el sombreado en blanco y negro, ya que se puede ver perfectamente como el lado de la montaña del hombre que está siendo apuntado por el oficial es más negro que el lado del otro señor.

De este modo, el objetivo de esta caricatura es resaltar la injusticia que existe en el mundo arabo-islámico que está siendo oprimido. Dicho con otras palabras, el caricaturista trata de reflejar con esta caricatura la agonía existente dentro de un mundo que ha sido abandonado, en favor de los intereses de unos cuantos, sin importar las verdaderas víctimas. No obstante, también podría remarcarse la idea de que probablemente a ese hombre lo nombrarán mártir y alabarán su valentía, aunque haya perdido su vida de una manera injusta.

1.5. El gran enemigo de la caricatura en el mundo árabe: la censura

El vocablo “censura” es uno de los términos más utilizados en la actualidad, aunque también es uno de los más difíciles de definir (Panday, 2007: 1). Actualmente, la noción de censura está unida a la noción y al ejercicio de poder. Dicho de otro modo, es una manera de preservar y mantener el poder de alguien, siempre que sea ejercitado por un individuo, institución o estado. Se trata de la extensión del poder físico hacia la mente y el espíritu, es decir, cuanto más centralizado sea el poder, más completa será la censura (Panday, 2007: 7). Por tanto, la censura es el control sistemático del contenido de los medios de comunicación, desde un punto de vista constitucional, judicial, administrativo, económico y físico. Para ello, se llevan a cabo

diferentes medidas que controlen los intereses del Estado o de la élite, pudiendo incluso llegar a ser bastante violentas (Panday, 2007: 13).

La censura puede ser externa, es decir, impuesta por leyes, órdenes u otras técnicas de forma de presión. Asimismo, también puede ser impuesta por uno o varios acuerdos, o sea, acuerdos de cooperación entre el gobierno u otros organismos y los medios de comunicación. En este caso, el objetivo de la censura es prevenir publicaciones dañinas o peligrosas para el gobierno, por lo que las caricaturas juegan un papel muy importante, ya que su objetivo es llamar la atención sobre los diferentes defectos que pueden haber dentro de la política de un país. Finalmente, la censura también puede ser interna, es decir, restricciones impuestas por los mismos medios de comunicación. Teniendo en cuenta todo esto, la censura puede dividirse en tres categorías:

1. Censura Religiosa.
2. Censura Política.
3. Censura Moral (Limor y Nossek, 2000: 65-66).

En el caso de las caricaturas podrían incluirse las tres categorías. En primer lugar, muchos caricaturistas en el mundo arabo-islámico se ven coaccionados a publicar cosas relacionadas con la religión, debido a que la religión islámica prohíbe la representación, por lo que pueden tener graves problemas por parte de los sectores más radicales. En lo que respecta a la censura política, es bien sabido por todos que está patente en todos los países arabo-islámicos, ya que son muchos los caricaturistas exiliados o, incluso, asesinados por representar o criticar un político en cuestión. Por último, la censura moral también es más que evidente, puesto que muchos son los periódicos que controlan las publicaciones de las caricaturas. De hecho, puede

observarse que si el periódico es afín a un gobierno, no suele publicar nada que lo desprestigie.

Por el contrario, todo esto difiere bastante de lo que se recoge en el artículo 19 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos:

Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión. (Art. 19, Declaración Universal de los Derechos Humanos).

Según este artículo la libertad de opinión es un derecho inherente al ser humano, por lo que la censura no tendría cabida en esto. Esta idea de libertad de expresión cubre todas las manifestaciones del tipo que sean, es decir, expresiones artísticas, políticas, culturales y comerciales. Por tanto, la libertad de expresión juega un papel muy importante en la sociedad y el conocimiento del ser humano, por lo que es esencial en cualquier estado libre y democrático. Dicho de otro modo, la libertad de expresión es un elemento esencial dentro de la sociedad que contribuye al desarrollo de los individuos (Hirvelä, 2012: 149-150). Como consecuencia, todos los países libres y democráticos deben desarrollar las siguientes características:

1. La protección de la libertad de expresión no debe extenderse únicamente a la información e ideas transmitidas, sino también a aquellas referencias pueden molestar u ofender al Estado o a un sector de la población.
2. Los personajes reconocidos pueden ser objeto de crítica por toda la población.

3. La libertad de expresión ha de tener una doble dimensión, es decir, debe ser capaz de transmitir información, así como también de recibirla (Anónimo, 1998).

Desafortunadamente, esto no existe en la mayoría de los países, ya que, en muchas ocasiones, no está permitido criticar a un gobierno o transmitir cierto tipo de información, por lo que tiende a producirse una censura tanto externa como interna de los medios de comunicación. Todo esto se agudiza en los países arabo-islámicos, donde los acontecimientos, que se han ido desarrollando a lo largo de la historia, han provocado que se conviertan en países cada vez más autoritarios. La historia de la libertad de prensa en Oriente Medio y en el Norte de África ha estado marcada por la interacción de varios factores políticos, económicos, sociales y tecnológicos. Se puede citar, entre estos factores, el nacionalismo árabe, la creación del Estado de Israel y sus consiguientes guerras, los golpes de Estado militares, conflictos civiles, la Guerra del Golfo y el desarrollo de un Islam muy politizado. Además de esto, hay que tener en cuenta el auge de la gasolina, el *baby boom* y el aumento de la alfabetización, así como la competencia de la radio y la televisión, que también han influido en las libertades de los medios de comunicación (Essoulami, n. d.).

Estos acontecimientos, por su parte, contribuyeron a que, en muchos países, la libertad de expresión quedase totalmente reducida o, incluso, suprimida. La consecuencia directa de todo esto es que muchos periodistas y caricaturistas han tenido que dejar sus países de origen, ya que corren peligro de ser asesinados por los diferentes regímenes. En definitiva, por increíble que parezca, los periodistas y caricaturistas árabes se ven inmersos en una situación en la que los diferentes regímenes autoritarios se resisten a las nociones de libertad de expresión (Amin, 1995: 244-246). Asimismo, la independencia de los medios de comunicación en el mundo arabo-islámico no ha recibido la consideración que se merece. Esto, probablemente,

es debido a que las diferentes publicaciones están asociadas a una hegemonía económica que impide que exista dicha libertad; siendo todo esto promovido por el alto índice de analfabetismo en estos países (Saab, 2006: 501).

Además de esto, hay que tener en cuenta que los medios de comunicación en estos países son monopolios controlados directamente por el gobierno. Los caricaturistas árabes, por ejemplo, han trabajado en un ambiente afectado por la censura desde la aparición y el desarrollo de la prensa en el mundo arabo-islámico. De hecho, los caricaturistas de finales del Imperio Otomano no fueron más allá de los límites del sistema tradicional de relaciones entre la clase política y la población, gobernada por los principios de obediencia y respeto a la élite (Kelidar, 1993: 123). Los caricaturistas y los periodistas son conscientes de que las políticas que se llevan a cabo en lo referente a los medios de comunicación están basadas en las tradiciones y valores culturales y nacionales, por lo que prohíben criticarlos. Por tanto, en los países arabo-islámicos se tolera la censura, llegando a incluso a tener responsabilidad cívica (Amin, 2002: 129).

En este sentido, hay un intento de categorizar las limitaciones impuestas en los medios de comunicación del mundo arabo-islámico. Son unas 20 y están relacionadas con las siguientes áreas:

1. Publicaciones en periódicos y revistas: Cada uno de estos regímenes imponen sus condiciones a la hora de editar los periódicos y revistas.
2. Seguro financiero: Cada país impone restricciones financieras en las publicaciones de revistas y periódicos.
3. Propiedad: Está basado en la voluntad de controlar un periódico y la libertad para decidir lo que debe publicarse. Esto se debe a que la mayoría de los países arabo-islámicos se ven inmersos en sistemas autoritarios.

4. Transparencia: La mayoría de los gobiernos de estos países ejercen una censura directa sobre los periódicos.
5. Censura previa: Es un asalto directo a la libertad del caricaturista, es decir, un freno a la libertad de expresión, por lo que existe una violación del artículo 19 de los Derechos Humanos, según el cual todo individuo tiene derecho a la libertad de expresión y opinión.
6. Restricción burocrática y confiscación: Está relacionado con el punto anterior, debido a que implica frenar la libertad para intercambiar información.
7. Censura, prohibición y cierre en casos de emergencia: En este caso, hay que decir que la libertad de expresión y opinión se ve aún más afectada en situaciones de emergencia.
8. Cierre administrativo de periódicos y revistas: Se trata de una forma de represión dentro de estos países, ya que implica el cierre de periódicos y revistas por parte del gobierno sin ningún veredicto legal.
9. Descuido legal en resoluciones administrativas para controlar y suspender periódicos y revistas: Existen motivos legales para frenar publicaciones por parte de los sistemas legislativos en el mundo arabo-islámico, entre estos destacan promover la incitación racial y el resentimiento, provocar odio y división, promover asuntos que puedan influir en el sistema legal, difundir noticias falsas que desestabilicen la paz cívica y producir y poseer fotos que puedan difamar la reputación del país.
10. Limitaciones impuestas al ejercicio del periodismo: Uno de los principales criterios para evaluar la libertad de opinión y de expresión que gozan los determinados individuos de una sociedad es el estado de garantías y

derechos previstos para que los periodistas puedan ejercer su trabajo libremente, en particular su derecho a recaudar información y el derecho a disfrutar de la seguridad personal.

11. Confidencialidad en el periodismo: Un periodista tiene el derecho a salvaguardar cualquier conocimiento confidencial y proteger sus fuentes ante los tribunales y organismos oficiales.
12. El estado de “consciencia”: Incluye los siguientes casos: el cierre de los periódicos, cambio en la propiedad de un periódico o revista que puede traducirse como un cambio en la relación entre el periodista y el propietario, especialmente cuando ambos comparten un razonamiento intelectual previo y llegan a un entendimiento común acerca de la línea editorial del periódico o revista en cuestión.
13. El derecho a tener acceso a la información de las fuentes originales.
14. El derecho a asegurar la protección de la seguridad personal del periodista o del caricaturista.
15. La prisión preventiva de las personas que cometen delitos relacionados con las publicaciones: Según esto, muchos países arabo-islámicos no incluyen garantías básicas que protejan la libertad de expresión de los caricaturistas, ni de los periodistas.
16. La supervisión impuesta por los consejos de gobierno: Algunos países han impuesto una tutela oficial sobre la libertad de expresión, con el fin de ser capaces de controlar la profesión de los medios y su libertad.
17. Limitaciones legales sobre el contenido de las misiones de los medios de comunicación. Existen regulaciones feroces contra la prensa por parte de

muchos países árabes. Una de sus características más notables es la expansión de los “delitos de opinión”. Estos delitos hacen referencia a los insultos hacia el Presidente o su credibilidad personal, así como también a la provocación contra el régimen, cuestionando la imparcialidad de leyes y decretos.

18. La naturaleza del castigo: El principio del castigo individual se pasa por alto.

Las regulaciones en los países arabo-islámicos coinciden en castigar o atacar a cualquier persona que insulte al presidente del país en cuestión. De este modo, hay regulaciones que prohíben criticar o aportar comentarios negativos que puedan dañar la imagen del presidente, por lo que todo aquel que lo insulte o se mofe de él será duramente castigado.

19. La violación de la “presunción de inocencia”.

20. La expansión en la denuncia política estipula en las regulaciones y ordenaciones de los países arabo-islámicos un aumento de las restricciones sobre las críticas a los regímenes y presidentes de estos países (Saab, 2006: 512-542).

Más allá de todo esto, habría que destacar que no sólo existen limitaciones dentro de la prensa en el mundo arabo-islámico, sino que también existen muchas razones por las que la censura se hace presente. Entre estas razones, se puede resaltar el hecho de que los líderes árabes suelen ser muy sensibles a las críticas, puesto que tratan mantener la tradición cultural dentro del país y no admiten ningún tipo de broma contra ellos. Del mismo modo, hay que destacar el hecho de que la libertad de expresión no incluye ningún tipo de ofensiva contra el Islam o las creencias religiosas. Tal vez, esta razón sea una de las más destacadas, ya que puede generar muchas reacciones por parte de la sociedad. Un ejemplo de esta situación puede encontrarse en las caricaturas del Profeta que fueron publicadas en el diario *Jyllands-*

Posten en Dinamarca, donde el Profeta era representado como un terrorista con una bomba de turbante. En este caso, el enfado de la población se mostró de una manera inmediata, a través de protestas violentas. Sin embargo, en lo que respecta a la prensa danesa, los criticaron poniéndolos de fundamentalistas (Asad, Brown, Butler y Mahmood, 2009: 20).

En lo que respecta a la religión y cultura islámica, la libertad de expresión queda bastante reducida, pudiendo haber, incluso, cargos por difamación. Entonces, debido al alto grado de conservadurismo de estos países, muchos periodistas e, incluso, caricaturistas tienden a la autocensura, especialmente en temas relacionados con asuntos políticos o culturales (Amin, 2002: 129-130). Por lo general, muchos temen involucrarse en cualquier noticia o comentario que exprese algún tipo de crítica. Además de esto, muchos de ellos sienten miedo a las consecuencias que dichas críticas puedan acarrear, por lo que la autocensura puede ser atribuida al miedo, a la falta de confianza o, incluso, a la incompetencia recibida en lo referente a asuntos políticos (Azet, 1992). No obstante, muchos de ellos, sobre todo en el caso de los caricaturistas, prefieren arriesgar su vida e informar a la población, a pesar de que puedan ser detenidos o asesinados, en el peor de los casos.

En cualquier caso, muchos gobiernos árabes ejercen la censura a través de oficinas de censores dentro de los propios periódicos, es decir, a través de editores designados por el gobierno o controlando directamente las fuentes. Además, los gobiernos de vez en cuando aportan directrices, directas o indirectas, sobre el contenido que deben imprimir los diferentes periódicos o revistas. El jefe de los editores, normalmente, escucha los “consejos” que los altos funcionarios le proporcionan, recogiendo las principales ideas que deben tratarse dentro del periódico o revista en cuestión. Sin embargo, a pesar de las restricciones de los diferentes gobiernos y la autocensura de muchos periodistas, muchos son los periódicos y

revistas que suelen romper las barreras del miedo y publicar un material mucho más diversificado en el que se incluya la libertad de expresión (Amin, 2002: 131).

Por otro lado, la subida de precios de periódicos y revistas ha tenido un impacto directo en la libertad de expresión y en el intercambio de información dentro de los países arabo-islámicos. Los gobiernos y regímenes de estos países ejercen todo tipo de presión económica tanto en periódicos y revistas como en periodistas y caricaturistas. Por ejemplo, las agencias de gobierno financian diferentes anuncios y monopolizan la impresión del contenido. A todo esto, hay que añadir que el Estado no puede permitirse el lujo de seguir financiando las organizaciones de prensa a luz del enorme aumento del precio del papel y las altas tasas que se les imponen. Por tanto, la prensa en el mundo arabo-islámico está en manos de los mayores poderes económicos, a pesar de que sigue estando vinculada a los sistemas políticos en la mayoría de los casos, por lo que no existe ningún tipo de reforma significativa (Amin, 2002: 131-132).

Sin embargo, el control de los medios de comunicación es una consecuencia directa de ideología dictatorial autoritaria, inspirada inicialmente en el Fascismo y el Nazismo y seguida por el socialismo impulsado después de la Segunda Guerra Mundial. Los medios de comunicación en el mundo arabo-islámico son dependientes, restringidos y controlados directamente por el gobierno, cuya única tarea es mostrar una “mejorada” imagen de la miseria y el sufrimiento que pervive en estos países. Como resultado de esta ideología totalitaria, el desarrollo libre de los medios de comunicación es prácticamente imposible, ya que tiende a difamar ideas contradictorias (Rasheed, 2006: 581).

En general, los gobiernos de los países arabo-islámicos tratan tapar el discurso político y su actividad, especialmente aquellos que puedan ser percibidos como una amenaza para el orden establecido, por lo que se utilizan una serie de dispositivos

burocráticos y jurídicos que restringen la libertad de expresión. En la mayoría de estos países, tanto los periódicos como las revistas no se pueden publicar sin una licencia emitida por el gobierno, pudiéndose aplicar este requisito también a imprentas y periodistas. La concesión de licencias crea una apariencia de libertad, al permitir que los periódicos “independientes” existan sin la censura directa del gobierno. Esto proporciona a las autoridades una variedad de herramientas para ejercer el control en formas que parecen menos “cruels” que las prohibiciones formales y la censura directa, aunque el efecto es muy similar. Esto significa que los periódicos pueden ser disciplinados por razones técnicas, es decir, por infringir los términos de su licencia, aunque la verdadera razón sea una ofensa al gobierno.

Un ejemplo de esto es el cierre del diario satírico *al-Dūmarī* (*El Farolero*) en Siria. Su lanzamiento tuvo lugar en 2001, poco después de que al-Asad llegara la presidencia. Fue el primer periódico independiente en treinta y ocho años que logró vender una gran cantidad de ejemplares, gracias a las caricaturas de ‘Alī Farzāt. En el año 2003, el gobierno vio unas publicaciones que no le gustó y el Ministro de Información exigió ver el contenido de cada tema antes de su publicación. Su propietario, ‘Alī Farzāt, se negó y suspendió “temporalmente” su publicación. Más tarde, cuando intentó publicar otro tema sin someterlo a su aprobación, las autoridades impidieron su distribución. Como consecuencia directa de todo esto, un decreto del gobierno rescindió su licencia debido a que este diario satírico había “violado las leyes y reglamentos en vigor por no haber comparecido durante más de tres meses” (Whitaker, 2009a).

A pesar de todo, en los últimos años, los países arabo-islámicos han experimentado un gran desarrollo en el campo de la tecnología, los sistemas telecomunicaciones, internet y televisión por cable, produciendo cambios en sus economías, culturas y políticas. Los nuevos medios de comunicación han facilitado

diferentes formas de desarrollar un diálogo interactivo, creando una asociación única que une seres humanos y máquinas. Esta disponibilidad de acceso a la información y a los medios de comunicación de todo el mundo está teniendo un efecto importante en el mundo arabo-islámico, sobre todo, en la habilidad de los gobiernos para controlar lo que el público ve y oye, es decir, en la habilidad de controlar las fuentes de los nuevos medios de comunicación (Amin, 2002: 132).

No obstante, el mundo arabo-islámico está bastante retraído a la hora de adoptar internet. Un factor importante ha sido que, hasta finales de la década de 1990, existieron dificultades técnicas para usar internet, debido a que tendieron a restringir el uso a aquéllos que podían trabajar en inglés o en francés. Otro factor, que podría considerarse, es su elevado coste, incluyendo los elevados cargos por la conexión a internet, por lo que su uso ha acabado monopolizado por parte de los gobiernos. Como consecuencia de todo esto, el primer instinto de los países arabo-islámicos fue el control de internet. Se basó, particularmente, en sus características de política de subversión, así como en las características de conservadurismo y elementos religiosos que tratan de defender los valores “tradicionales” (Whitaker, 2009b).

En este sentido, el tráfico de internet está monitorizado por la policía y los órganos de seguridad del Estado. Sin embargo, los gobiernos de estos países no han logrado silenciar el tráfico de información a través de la red, ni parar el uso de las nuevas tecnologías para fortificar la comunicación y la coordinación entre la oposición y los activistas de estas sociedades. Por ello, a pesar de que los gobiernos han prohibido el acceso a determinados servidores o canales, debido a que consideran que hay cierto contenido “inadecuado” para la sociedad, muchos han sido capaces de saltar estos controles con relativa facilidad, aunque exista temor a las posibles represalias (Hofheinz, 2005: 80).

De este modo, se ocupan de internet de una manera ambivalente. Al mismo tiempo que son conscientes de la importancia de internet para su desarrollo económico y para su vitalidad en la atracción de inversiones extranjeras, consideran que es un factor que afecta a la estabilidad política y social de su país. Así, los gobiernos que utilizan el imperialismo cultural occidental como una razón más para las restricciones se esfuerzan en controlar el acceso a internet a través de control gubernamental de sus proveedores, de manera que se limita el número de proveedores de internet, mediante el filtrado y control de *softward*, el establecimiento de la supervisión y el control de los cuerpos en el uso de internet, así como la revisión de las regulaciones para controlar el acceso a internet. Estas técnicas difieren de un país a otro y pueden variar desde la esfera pública hasta el tipo de censura y sanción (Rinnawi, 2011: 123).

Con todo, a pesar de la divulgación de internet, la transmisión de la información se ha ralentizado por las siguientes razones:

1. La censura política y cultural. La utilizan los gobiernos para minimizar el efecto de este medio global e interactivo que desafía las normas existentes. Los gobiernos pretenden controlar la esfera pública y mantener intactos los valores religiosos y tradicionales.
2. El gasto. El alto coste del uso de internet relativiza la economía de la vida diaria en la mayoría de los países. Además, el Estado no está interesado en aumentar la apertura de facilidades para el uso de los nuevos medios telecomunicativos.
3. La pobreza. Estos países se encuentran en vías de desarrollo, debido a su bajo Producto Interior Bruto y a los bajos ingresos.

4. El analfabetismo, en general, y el analfabetismo digital, en particular. Los niveles de analfabetismo en estos países son bastante altos. Sin embargo, no sólo necesitan reducir su analfabetismo, sino también iluminar su analfabetismo digital.
5. Las infraestructuras. La infraestructura física en estos países es muy problemática, por lo que dificulta la difusión de internet, especialmente en zonas rurales y lejanas a la capital.
6. Las barreras idiomáticas. A pesar de los problemas que ha habido con la lengua árabe en este campo, la *Red Mundial de Internet* (*the World Wide Web*) y los internautas de estos países han logrado solucionar el problema de algún modo, aunque algunas esferas como el campo del correo electrónico, sigue generando problemas (Rinnawi, 2011: 135-136).

No obstante, en el mundo actual de la comunicación al instante y la globalización de la información, la censura ha dejado de tener alguna razón de existencia, ya que existen muchas maneras de puentearla gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías. Muchos gobiernos de los países arabo-islámicos han sido objeto del aumento de presión para privatizar y democratizar, respetar los Derechos Humanos y garantizar la libertad de expresión y de prensa. El uso de internet, que no pone limitaciones en la libre transmisión de noticias y la libre actuación del caricaturista para contribuir al desarrollo de la paz y de la democracia, ha continuado expandiéndose por la región. Por tanto, el aumento de los cambios tecnológicos en los últimos tiempos ha propiciado que la censura pueda verse como algo obsoleto, ya que tanto periodistas como caricaturistas son capaces de transmitir información de muchas maneras posibles (Amin, 2002: 132-133).

Por ello, a pesar de los esfuerzos de controlar la esfera pública, internet y las nuevas tecnologías están llegando a ser una esfera pública virtual alternativa,

conocida como ciberespacio. Los protagonistas de este ciberespacio son los poderes políticos, ideológicos, económicos, étnicos, nacionales, culturales y religiosos, así como los grupos minoritarios. De este modo, internet se usa como un medio de comunicación alternativo, es decir, como un instrumento para ganar solidaridad y generar un diálogo con un discurso más abierto (Rinnawi, 2011: 137). El ciberespacio, por su parte, permite una forma más interactiva y autónoma que permite ejercer presión y desafiar a los distintos regímenes autoritarios. Por ello, se ha convertido en un espacio idóneo de creación cultural que incita a la sociedad a movilizarse y enfrentarse a las injusticias del régimen (Liu, 2013: 252-271).

Todo esto ha ido aumentando con los años, pues si antes los gobiernos opresivos podían impedir con facilidad la entrada de periodistas extranjeros, actualmente, con el desarrollo de las nuevas tecnologías y de internet para abastecerse de una fuente rica de información, ha sido imposible ejercer una censura directa sobre las fuentes y los medios, en general (al-Olayan, 2006: 571). Así, tanto el desarrollo de los teléfonos inteligentes como el de las redes sociales ha facilitado mucho las cosas a la hora de transmitir la información y los hechos que están sucediendo en estos países. La censura de imágenes se ha convertido en algo prácticamente imposible, debido a que antes de que esté prohibida por algún gobierno, ya ha podido ser publicada en redes como Facebook o Twitter. Dicho de otro modo, existen numerosas aplicaciones para los teléfonos móviles en la actualidad que permiten que la información de la vuelta al mundo entero con sólo apretar un botón, por lo que los gobiernos cada vez lo tienen más difícil a la hora de censurar publicaciones que pudieran dañar su imagen (Sangani, 2011).

En este sentido, la dinámica de internet ha generado, además, una visión sociopolítica del mundo arabo-islámico compartida con todos sus individuos. El desarrollo de internet ha proporcionado una oportunidad para un intercambio abierto

de ideas y aspiraciones, incluyendo a muchos intelectuales. Por tanto, este desarrollo tan efervescente en la zona ha llegado, incluso, a generar un nuevo “panarabismo” en la red. Este nuevo “panarabismo” no sólo está abierto a nuevas interpretaciones, sino que también a la multiplicidad de puntos de vista que pueden encontrarse en la actualidad (Rinnawi, 2011: 141).

No obstante, la censura todavía sigue estando presente en estos países. Actualmente, la censura en los medios locales varía dependiendo del país. Algunos imponen un control total sobre los medios de comunicación tradicionales, que tienden a seguir las directrices del régimen, mientras que otros países permiten una ligera libertad de prensa. Sin embargo, siempre quedan atisbos de coacción e intimidación, por lo que la gente joven del país tiende a desconfiar de la puesta en marcha de los medios de comunicación del Estado. Esta falta de credibilidad hacia los medios de comunicación tradicionales ha suscitado que los jóvenes de estas sociedades pongan la mirada en medios menos restrictivos como Twitter y Facebook, que les permiten compartir sus puntos de vista y sus ideas sobre el mundo que les rodea sin restricciones ni censura. Por ello, muchos gobiernos han tratado, incluso, de cortar internet. Pero, tras el desarrollo de la Primavera Árabe, ha sido casi imposible. Uno de los logros de la Primavera Árabe ha sido la destrucción de los medios de comunicación tradicionales, desde un punto de vista internacional de profesionalidad, por lo que se ha tratado de desarrollar la objetividad de modo que sea independiente y creíble, sin generar unos medios de comunicación social que sean exagerados (Sangani, 2011).

En materia de libertad de prensa en el mundo arabo-islámico, podría decirse que ha sido una región bastante extraña en la década de los 90, como se ha comentado anteriormente, desatacando, sobre todo, la zona del Norte de África. Antes de la Primavera Árabe en 2011, los gobiernos controlaban la prensa y las distintas

publicaciones que tenían lugar dentro del régimen. Los periódicos que criticaban el gobierno o cuestionaban sus políticas cerraban. Además de esto, los gobiernos controlaban internet y los canales que la gente podía ver en la web. Un ejemplo de esto puede ser el control, por parte del gobierno tunecino, de todas las formas de comunicación, incluyendo canales de internet, a través de la *Agencia Tunecina de Internet*. Este control permitía a las autoridades bloquear permanentemente el acceso a muchas direcciones objetables de internet, sitios web y portales. Sin embargo, el control absoluto ha sido prácticamente imposible, ya que el gobierno no cayó en censurar las redes sociales, tales como Facebook y Twitter, por lo que la sociedad podía expresar sus diferentes ideas de desacuerdo, hasta tal punto de generar una revolución que fuera capaz de cambiarlo todo.

Por ello, durante el desarrollo de la Primavera Árabe, la resistencia al autoritarismo informacional llegó en forma de activistas de la información en el ciberespacio que instrumentalizaban de “forma calculada” internet y las redes sociales para movilizar a la juventud y a la sociedad, en general, con el fin de pedir derechos políticos, sociales y económicos, así como también un cambio de régimen. Estos activistas de la información utilizaron internet, asociando las nuevas redes sociales como un nuevo instrumento de expresión. Como resultado de todo esto, los medios de comunicación social se convirtieron en una nueva arma de resistencia informacional, que permitió movilizar a la población contra los gobernadores de estos países. Los gobiernos no tardaron en actuar con actos de comunicación, aunque muchos de ellos censuraban las infraestructuras de las telecomunicaciones, internet y las redes sociales. Para ello, continuaron controlando los medios de comunicación tradicionales, por lo que los activistas se unieron con sus aliados *hacktivistas* para socavar el control informativo gubernamental, relatando a todo el mundo la presión a la que estaban sometidos.

En cualquier caso, la instrumentalización de internet como arma de resistencia de los activistas y las tecnologías como forma de represión de los regímenes autoritarios han conseguido transformar los trastornos informativos, que han sufrido estos países, en un auténtico éxito. Estos acontecimientos sirvieron para redefinir internet y los medios de comunicación social, así como también fue útil para erradicar la censura. Como consecuencia directa de todo esto, los regímenes de los países arabo-islámicos han llegado, incluso, a bloquear Youtube, hackear Facebook y otras redes sociales y cortar el acceso a internet. Por tanto, el desarrollo de internet y las nuevas tecnologías ha dado lugar a crear nuevos canales alternativos de comunicación que permitan romper las fronteras del Estado (Eko, 2012: 129-150).

En definitiva, la caricatura encuentra en internet un medio idóneo para criticar la política y la sociedad emergente, ya que encuentra menos impedimentos que en los periódicos, al mismo tiempo que puede llegar a un público más amplio¹⁷. Por ello, las redes sociales han cobrado una gran importancia para la difusión de este arte. Su invento, acompañado de su uso a través de internet, ha hecho posible que exista una mejor comunicación, debido a que todo el mundo puede tener acceso desde cualquier lugar del mundo (Hicks, 2009: 11.1-11.20).

1.6. La caricatura y el grafiti: una nueva forma de comunicación en la Primavera Árabe

Se entiende por “Primavera Árabe” o “Primaveras Árabes” la ola revolucionaria de manifestaciones y protestas que comenzaron el 18 de diciembre de 2010 en el mundo árabe. Los hechos tuvieron lugar el 17 de diciembre de ese mismo año, cuando ‘Alī al-Bū‘azīzī, un hombre de la ciudad tunecina Sīdī Būzīd, colgó un pequeño vídeo en su muro de Facebook. En este vídeo se mostraba una manifestación pacífica

¹⁷ La caricatura puede ser considerada como la única forma de romper con la censura, puesto que el uso de la simbología permite hablar de ciertos temas considerados como tabúes para los gobiernos. Es una forma, por tanto, de generar un medio de comunicación alternativo que una a la sociedad hacia un mismo punto en común.

contra el gobierno tunecino que había sido provocada como consecuencia de un dramático acto comunicativo: la auto-inmolación del primo de 'Alī, Muḥammad al-Bū'azīzī, en protesta contra las privaciones económicas y exceso del estado policial autoritario de Túnez. Como consecuencia, el gobierno de Túnez había impuesto un bloqueo informativo sobre las manifestaciones masivas que siguieron al acto de Muḥammad al-Bū'azīzī, de manera que el hecho de publicar el vídeo en la red social Facebook fue considerado un acto de resistencia informativo. De este modo, el mundo arabo-islámico nunca volvería a ser el mismo (Eko, 2012: 130).

Esta ola de manifestaciones se trasladó a otros países arabo-islámicos, tales como Egipto, Yemen, Libia y Siria. Sin embargo, los hechos se desvirtuaron y no siguieron la dirección que deberían haber seguido. Así, Egipto, Túnez y Yemen entraron en un período de transición incierta, Siria y Libia se vieron envueltos en un conflicto civil, mientras que las monarquías ricas del Golfo Pérsico se mantuvieron prácticamente inalterables por los acontecimientos. Por tanto, es probable que sea más útil definir los levantamientos de estos países como un medio catalizador para el cambio a largo plazo, cuyo resultado final aún está por verse. El principal legado de la Primavera Árabe estaba en romper el mito de la pasividad de los políticos y el gobierno de las élites. Por ello, los países evitaron la agitación popular, tratando mantener a la población tranquila y aletargada (Manfreda, n. d.).

Sin embargo, es importante destacar que, a raíz de estos acontecimientos, ha surgido una gran proliferación de obras de arte en respuesta a la ola de manifestaciones en el mundo arabo-islámico. Esta explosión de la libre expresión artística abarca diversos géneros de artes visuales y multimedia, incluyendo la fotografía, la pintura, el video y la escultura, así como también el desarrollo de técnicas mixtas, tales como la ilustración y el grafiti. Utilizan un lenguaje icónico, con el fin de explorar la corrupción de los gobiernos, sus excesos, su monopolización de la riqueza

o de su rígido régimen de censura. Además de esto, otros trabajos se involucran con el levantamiento en sí, abordando temas relacionados con la incitación y la propagación de la revolución, a través de internet.

Por tanto, este nuevo arte explora la diversidad política y todas sus direcciones posibles, así como también reclama el derecho a la libertad de expresión en estos países. Para ello, se relaciona con la revolución de una manera más matizada, teniendo en cuenta las voces “intraducibles” o las visiones “irrepresentables” de la democracia, en el sentido más universal. En este contexto, este arte puede contribuir a los debates que existen en torno a la cuestión más amplia del post-colonialismo de “cómo representar lo irrepresentable”, es decir, la forma de representar una sociedad que ha sido, básicamente, esencialista y que carece de visiones homogeneizadoras.

El arte desarrollado durante la Primavera Árabe evoca una transición revolucionaria desde la singularidad de la multiplicidad y la diversidad, con el fin de lograr un equilibrio entre la libertad recién descubierta y la fragilidad extrema. En este sentido, la Primavera Árabe evoca no sólo la agitación política y social, sino también una transición hacia una revolución artística. Además, la evocación de un “arte contemporáneo” aparece simultáneamente para articular la liberación de la antigua censura del arte y de la cultura en los países arabo-islámicos, como consecuencia de las restricciones políticas y sociales asociadas con el antiguo régimen. Por ello, no sólo se muestra la ambivalencia y la tensión que se vive en estos países, sino también la inestabilidad y fragilidad del proceso de transición democrática. Por tanto, el objetivo de estos artistas es el de convertirse en voces alternativas de la revolución, a través de formas visuales y multisensoriales. Dicho de otro modo, este lenguaje visual y multisensorial de inestabilidad combina la semiótica, la política y la poética, con la participación del espectador incorporado en la formación del discurso (Shilton, 2013: 129-145).

En cualquier caso, como se puede apreciar, se produjo un estallido cultural de inmediato en el desarrollo de las revoluciones de la Primavera Árabe que han continuado hasta la actualidad. Esta explosión cultural va desde las caricaturas, hasta el hip-hop y el rap, pasando por el grafiti y los murales. A pesar de estas manifestaciones creativas tienen sus antecedentes dentro de la región, lo novedoso es que surge como consecuencia de la resistencia y afianza el concepto de “cultura popular”. De este modo, estas estrategias estéticas emergentes actúan como agentes políticos activos en las relaciones del poder, por lo que la praxis artística contemporánea es testigo de las promesas de esta Primavera Árabe. Los artistas, por su parte, se han convertido en una representación de una nueva formulación de vanguardia, de manera que la praxis artística da lugar a un cambio de estética, reflejando los diferentes episodios que han tenido lugar durante la Primavera Árabe, al mismo tiempo que se ha convertido en un refugio para expresar la solidaridad. Por tanto, estos artistas, a través de sus obras, se han convertido en los agentes de la responsabilidad ética y el cambio socio-político (Demerdash, 2012).

Por otro lado, merece la pena destacar que antes de la Primavera Árabe los temas tolerados habían sido reducidos, debido a que no se podía hablar de sexo, religión o política, pero, a raíz de estos movimientos, la sociedad se sintió más libre para poder hablar de ciertos temas. No obstante, todavía existen algunas dudas sobre la libertad de expresión tras estos movimientos, referente a las publicaciones de algunas caricaturas o artículos que criticaban al gobierno. Por ejemplo, los caricaturistas podrían sentirse atrapados entre el gobierno y la falta de lugares para publicar sus caricaturas, de manera que las redes sociales se acabaron convirtiendo en un lugar idóneo en el que los dibujos de los caricaturistas árabes podían publicarse con total libertad y llegar a todos los rincones del mundo. Como consecuencia, se crearon varias asociaciones para proteger los artistas y dibujantes, como por ejemplo *Caricaturistas por la Paz*. El objetivo de esta organización, que nació en 2006, es

reunir a los dibujantes del mundo más importantes del mundo para “Olvidar la Intolerancia” y para promover los intercambios con algunos dibujantes del mundo arabo-islámico (Glez, 2013).

Con todo, el arte que afloró durante la Primavera Árabe se convirtió en el arma propagandística idónea para responder al terrorismo y los actos de guerra. En este contexto, el grafiti se convirtió en la respuesta artística más visible de la revolución en las calles como un acto de desafío en sí mismo contra el gobierno¹⁸. De hecho, algunos de los primeros grafitis sirvieron para reflexionar y poner en relieve las llamadas de la gente a la libertad, así como también para demandar las necesidades más básicas como la comida o el pan. Por tanto, se convirtieron en una de las voces más importantes de la revolución, así como también en un elemento básico para reconstruir los hechos del lugar, gracias a los fragmentos rotos que se conservaron (Brianbridge, 2013).

Además de esto, los artistas se identificaron con el arte urbano marginal que continuamente negociaba su integración y con las contestaciones a los sistemas de desintegración del Estado y el poder burocrático. El significado de la revolución, tanto para estos artistas como para el resto de la sociedad, se constituía a partir de las experiencias vividas dentro de los espacios de la revolución. Por ello, los artistas trataron de escribir en los muros públicos los recuerdos del pasado, convirtiéndolos en monumentos de estas luchas y vidas perdidas en las revoluciones. Sin embargo, para el público, en general, los espacios que ocupaban estas paredes adquirieron significados colectivos y personales. Los grafitis que aparecieron en murales y paneles encarnaron recuerdo concretos de la gente de a pie, pues la gente acabó reuniéndose

¹⁸ Es cierto que el grafiti puede ser considerado una forma artística de resistencia. No obstante, difiere de las caricaturas, en tanto que las caricaturas permanecen en el tiempo. El grafiti, por su parte, corre el riesgo de ser suplantado por otro o eliminado de la pared, bien por acción humana o bien por condiciones climatológicas. Por tanto, podría decirse que la caricatura, en este sentido, es más poderosa, debido a que es más duradera en el tiempo, por lo que contribuye a una mejor reconstrucción de los hechos tanto a nivel social como político.

alrededor de las paredes con el fin de participar en las discusiones de lo que debía ser representada cada pieza del mural para invocar una cierta memoria colectiva de la sociedad. Por tanto, estas formas de arte transformaron los espacios públicos y las calles, ya que a través del activismo del grafiti, los jóvenes ofrecían también comentarios políticos, juntándose por la noche para generar una mezcla híbrida de los medios de comunicación.

Entonces, en lo que respecta al grafiti, es preciso hablar de la señalización, puesto que fue un factor visual importante en las revoluciones. Los manifestantes llevaban consigo textos subversivos que hacían audaces críticas a los distintos gobiernos. En este sentido, estos carteles y pintadas visuales que se vieron en las diferentes manifestaciones contribuyeron a crear una comunidad y solidaridad, por lo que la combinación de textos, en los que se pedía libertad, junto con los medios visuales se acabaron convirtiendo en un medio ideal de la disidencia pública (Demerdash, 2012).

En cualquier caso, lo que sí es cierto es que el grafiti convirtió en una importante fuente de expresión y comunicación durante la Primavera Árabe. De hecho, hay que destacar que el 23 de enero de 2013 tuvo lugar en El Cairo (Egipto) el primer festival de grafitis con el fin de conmemorar el segundo aniversario de la revolución. En dicho festival, se pudo encontrar un montón de representaciones que relataban la situación de Egipto antes, durante y después de la revolución de enero de 2011. Los artistas, por su parte, desarrollaron unas obras coloridas, creativas y llenas de esperanza, ya el objetivo de esta exposición era hacer un reclamo a la esperanza, la libertad, el amor y la paz (‘Abd al-Faḍīl, 2013, 20 de enero¹⁹). Por tanto, el arte del grafiti se convirtió en una forma de expresión de la insatisfacción que la sociedad sentía hacia los diferentes regímenes dictatoriales. Por ello, el grafiti logró revitalizar a

¹⁹ Como se ha podido comprobar, el sistema de citas utilizado es el sistema Harvard-APA. No obstante, puede verse que en el caso que ha sido posible, se ha ampliado la información de la cita, añadiendo la fecha exacta de publicación.

los jóvenes de estos países, debido a que le permitió expandir su mensaje a todo el mundo (García Prieto, 2013).

Uno de los grafitis más importantes es el de los niños de la escuela de Dar'ā en Siria, debido a que dicho dibujo fue considerado como uno de los desencadenantes de la Primavera Árabe en Siria. Influidos por los levantamientos de Túnez y Egipto, estos niños decidieron hacer un grafiti en el que se pedía la caída del régimen. Pretendían incitar a la revolución de una forma pacífica, pero el resultado, lamentablemente, ya que acabó desencadenando una guerra civil. Como consecuencia, las autoridades secuestraron a estos niños sin que sus padres supieran nada de ellos, por lo que los padres de estos niños salieron a la calle en señal de protesta para reclamar la libertad que les había sido arrebatada (Oudat, 2011, 29 de diciembre - 2012, 4 de enero).

No obstante, si el régimen de al-Asad trató de acallar las voces disidentes a través de la represión, una estrategia artística que sobrepuso la creatividad a la violencia provocó el efecto inverso de una parte de la población, en la que generó un gran compromiso político. Era un grupo de artistas sirios, que descubrieron en sus obras la mejor forma para lidiar con el conflicto y expresar el apoyo a la revolución. Los artistas sirios, como el resto del pueblo, rompieron el muro del miedo desde el inicio de la revuelta, de manera que se percibió un "importante cambio" en la actitud de los artistas.

Prueba de ello es que Siria ha logrado entrar en el libro Guinness de los Récords, gracias a un mural. Lejos de lograr este objetivo, inicialmente se pretendió crear un mural que ayudara a olvidar los sinsabores de la guerra con materiales reciclados. El objetivo de su autor, Mu'afak Ma'yūl, era hacer sonreír a la gente, especialmente a los niños, con el fin de que pudieran olvidar, por un momento, los problemas de su vida cotidiana. El autor se apoyó en seis artistas más y dos

ayudantes y utilizaron de todo lo que encontraron para crear el mural, que quedó terminado en enero del año 2014. Crearon una obra abstracta de colores muy vivos y alegres. Este tipo de mural fue algo nunca visto en Siria, porque era la primera vez que un proyecto de arte contemporáneo se mostraba en las calles (EFE, 2014).

Con todo, en El Cairo (Egipto), tuvo lugar una exposición en la galería *Mašrabiyya* con el fin de dar testimonio del compromiso de una docena de artistas de distintas generaciones que llegaron a desarrollar y expresar su arte en Siria, pese a las dificultades. Los artistas impregnaron el “espíritu de la revolución”, debido a que su objetivo era retratar a su modo los horrores del conflicto. Un hombre en el suelo rodeado de un charco de sangre -la dramática obra de Yūsef Abdelke - y la caligrafía geométrica de al-Ša‘arānī, con sus directos mensajes a favor de la democracia y en contra de los asesinatos y la opresión, son vivos ejemplos del rechazo de este grupo a la violencia del régimen de Damasco.

Pese a la detención y tortura de varios artistas, como el caricaturista ‘Alī Farzāt, muchos artistas consideraron que era necesario luchar por el cambio desde dentro de Siria y abogaron por un activismo pacífico. El régimen no creía que el arte pudiera derribarlo pero buscó asustar a los artistas en cada momento, ya que la mayoría de los ataques contra este colectivo se debían a la participación en las protestas más que al carácter reivindicativo de sus obras. Así, el gobierno cerró muchas galerías de arte, incluidas aquéllas que eran más independientes. Además, reunirse más de cinco o seis personas acabó siendo algo peligroso.

Pero, lejos de acabar con el movimiento, las dificultades y la falta de un lugar donde exponer, los artistas agudizaron su ingenio, dando luz a nuevas iniciativas en la red y en la calle para intercambiar ideas y acercar la creatividad revolucionaria a sus conciudadanos. Entre estos proyectos destacó el grupo de Facebook *Arte y Libertad*, en el que los artistas colgaron fotografías de sus obras para expresar su apoyo a la

revuelta y su solidaridad con los detenidos y los caídos. En *Arte y Libertad*, un manifiesto firmado por cerca de 200 artistas, instó a la formación de "una agrupación profesional independiente para defender sus opciones intelectuales y creativas en esta etapa crucial" y llamó a "un cambio total sin internacionalizar la crisis ni caer en la violencia sectaria" (Villén, 2012).

De este modo, tanto el arte, en general, como los artistas, en particular, lograron abrir un nuevo espacio para la resistencia, con el fin de reclamar la libertad de expresión, donde la represión era brutal. Por tanto, gracias a los artistas, que a través de sus obras muestran una realidad palpable, es posible narrar la historia actual de las distintas Primaveras Árabes en los países arabo-islámicos. De hecho, entre estas manifestaciones artísticas, hay que destacar el arte de la caricatura, ya que, junto con el grafiti, se acabó convirtiendo en uno de las formas de comunicación más importantes. La Primavera Árabe proporcionó una inspiración inmensa a los caricaturistas regionales, de manera que rompieron con el miedo que les acechaba y comenzaron a afilar sus lápices con el fin de hacer reflexionar a los distintos gobiernos dictatoriales (AFP, 2011).

Estos dibujos esbozaban los acontecimientos que estaban sucediendo en las calles y su objetivo era incitar a la población a que reaccionara contra los diferentes regímenes. Así, los jóvenes de estos países la utilizaron para fomentar la ira contra los dictadores y para que la sociedad saliera a las calles para pedir paz y libertad, debido a que con sólo una imagen podían llegar mejor a todos los sectores de la población. Por tanto, la caricatura, durante la Primavera Árabe, terminó de evolucionar en el mundo arabo-islámico, puesto que no sólo criticaba al gobierno, sino que acabó convirtiéndose en un símbolo de la revolución (Kushkush, 2013).

Prueba de ello es la gran cantidad de páginas que muchos activistas crearon en la red social Facebook, con el fin de promover el arte en las redes sociales, con

total libertad de expresión. Un ejemplo es la página *Artes de la Revolución Siria* (*Syrian Revoltion Arts*), donde muchos artistas podían publicar sus caricaturas de forma anónima. Fue un lugar, creado en enero de 2012, donde el pueblo sirio podía expresar su ira y su enfado contra el régimen con total libertad y de forma pacífica, por lo que los artistas que publicaban sus obras en esta página de Facebook, por lo general, mostrando su apoyo a la Revolución Siria, a través de su propia opinión (Syrian Revolution Arts, 2012).

Además de esto, también se llegó a celebrar un festival de caricaturas. Este festival tuvo lugar los días seis y ocho de septiembre del año 2012 y fue el primer Festival Árabe de Caricaturas del mundo arabo-islámico, tras el desarrollo de la Primavera Árabe. Se desarrolló en Túnez, debido a que muchos consideraron que fue el primer país en el que se desarrolló la Primavera Árabe; de modo que debía ser también la fuerza impulsora de este festival. La idea fue de jóvenes libios que participaron en la caída del régimen libio y su lema fue “la primavera de las revoluciones árabes”. Su objetivo era desarrollar los mecanismos necesarios para llevar a cabo una evolución adecuada de la caricatura en el mundo arabo-islámico, por lo que estuvo compuesto por seminario, mesas redondas, talleres y exposiciones (AIN, 2012).

De este modo, el arte de las caricaturas durante la Primavera Árabe se convirtió en una buena forma de manifestar el deseo de lucha de estos países. El ciberespacio, por su parte, fue su aliado perfecto, debido a que podían llegar a mucha más gente, así como también muchos caricaturistas podían solidarizarse con estos artistas para expresar su apoyo. Los caricaturistas se convirtieron en activistas que pretendían reclamar el derecho a la libertad de expresión y la necesidad de mejorar las condiciones de estos países. Esto fue así, hasta el punto que algunos caricaturistas

desarrollaron personajes, en forma de caricaturas, que representaban a todo un pueblo.

Este es el caso de la tunecina Nadia Khiari²⁰, profesora de Bellas Artes, que creó al *Gato Willis de Túnez*, como consecuencia de las revueltas en Túnez. Este personaje nació el jueves 13 de enero de 2011 durante el último discurso del Presidente Tunecino, Ben Ali²¹. Inicialmente, este gato era una manera de compartir con el pueblo tunecino, a través de Facebook, sus sentimientos acerca de la situación histórica que estaban viviendo en aquellos momentos. Asimismo, estos dibujos estaban cargados de ironía y sátira, que contribuyeron a que se desarrollara diariamente, hasta tal punto que llegó a alcanzar más de 20.000 seguidores de Facebook. Por ello, como consecuencia, su autora recibió, en abril de 2012, el Premio Honoré Daumier en la reunión internacional de *Caricaturas para la Paz* en Caen (Francia). Del mismo modo, también fue nombrada, el 25 de septiembre de 2013, *Doctora Honoris Causa* en la Universidad de Lieja por su compromiso con la libertad de expresión (Cartooning for Peace, 2014).

Sin embargo, el ejemplo más significativo es el caso de Siria, donde se llegaron a encontrar más de 3000 caricaturas sobre el Presidente Sirio, Bašār al-Asad, con el objetivo de reflejar y criticar la revolución en Siria. La expresión de la cara de al-Asad fue cambiando progresivamente durante la revolución, debido a que los caricaturistas quisieron reflejar la situación del país a través de la expresión gráfica del Presidente. En este sentido, las críticas hacia el Presidente fueron cada vez más directas, ya que, irónicamente, los caricaturistas lo fueron representando como el verdadero responsable de la destrucción y muerte del país. Por ello, el objetivo de los

²⁰ Si se le aplica el sistema de transcripciones utilizado en esta tesis el nombre sería [Nādiya Jiārī]. No obstante, se ha optado por esta transcripción, ya que es la manera que tiene la caricaturista de escribir su nombre.

²¹ La transcripción del nombre completo del expresidente tunecino, siguiendo las directrices usadas en esta tesis, sería [Zīn al-‘Ābadīn Bin ‘Alī]. Sin embargo, en este caso, se ha usado por el que popularmente se conoce al expresidente tunecino: Ben Ali.

caricaturistas era hacer hincapié en los problemas del país a través de un arte que hacía reír a la sociedad; de manera que decidieron representar al Presidente, utilizando la ironía y la exageración, como a una bestia inmundada que va devastando todo lo que encuentra a su paso. Por tanto, las caricaturas llegaron a ser una forma de expresión y comunicación que consiguieron redefinir la Revolución en Siria y en otros muchos países en los que se produjo el fenómeno de la Primavera Árabe (Buḥā', 2013).

No obstante, muchos artistas fueron reprimidos y asesinados por la publicación de sus caricaturas. Este es el caso del caricaturista sirio Akrām Raslan, quien fue secuestrado en 2012 por hacer unos dibujos que criticaban al Presidente Sirio. Este caricaturista trabajaba para un periódico de la ciudad de Ḥamā, *al-Fidaa*, así como también publicaba algunas caricaturas en *al-Jazeera* y en otros medios digitales. No obstante, el Gobierno Sirio decidió secuestrarlo y nunca más se ha sabido de este caricaturista, a pesar de los esfuerzos diplomáticos y de las diferentes asociaciones de Derechos Humanos (CRNI, 2013). De lo último que se supo de él fue que en mayo de 2013 fue llevado a los tribunales por el faltar el respeto al Jefe del Estado, utilizando como prueba las caricaturas que había hecho para criticar al Presidente Sirio (Rusell, 2013). Por otro lado, algunas fuentes cercanas al entorno al caricaturista comentaron que podría haber sido ejecutado en julio de 2013 cuando iba de camino a la cárcel, bajo las órdenes del Vicepresidente Adjunto de Asuntos de Seguridad en Siria. Sea como fuere, a pesar de que esto fue emitido por algunos familiares de Raslan, todavía queda mucho por saber de este caso, ya que aún no está resuelto y nadie sabe a ciencia cierta lo que verdaderamente ocurrió (Cavna, 2013).

En cualquier caso, el hecho más significativo de represión dentro del ámbito de la caricatura en el mundo arabo-islámico es el de 'Alī Farzāt. Este caricaturista, aunque se tratará más adelante de una manera más amplia debido a su trascendencia

en el mundo de las caricaturas, recibió una brutal paliza en agosto de 2011. El desencadenante de esta paliza fue un dibujo que realizó en 2011 en el que representaba al Presidente Libio (Mu‘ammar al-Qaḍḍāfi) y al Presidente Sirio (Bašār al-Asad), escapando juntos del país (figura 19). La consecuencia de esta caricatura fue que lo secuestraron y lo golpearon hasta que lo dejaron inconsciente en la calle. No obstante, el objetivo, según el propio caricaturista, fue tratar de partirle los dedos para que no fuera capaz de dibujar. Afortunadamente, Farzāt logró escapar a Kuwait para recuperarse y pronto volvió a dibujar, con el fin de mostrar que no tenía miedo al gobierno de al-Asad. Para ello, el propio artista generó varios sitios en la red en la que todo el mundo podía participar mostrando su apoyo a la Revolución, al mismo tiempo que relataba en primera persona los hechos de la Revolución (Farzāt, 2012).

Las caricaturas no sólo representaron los hechos, sino que también proporcionaron una opinión que podía influir en la sociedad, de manera que podían hacer reflexionar a los distintos gobiernos. Durante la Primavera Árabe se produjo una transformación en el desarrollo de dicho arte. Se convirtió en una manera de dar esperanzas a una sociedad que se encontraba oprimida por una serie de dictadores corruptos, es decir, las caricaturas proporcionaron el coraje suficiente para poder seguir luchando por el cambio de la sociedad.

Las caricaturas lograron consolidarse como una forma de expresión de descontento, hasta tal punto que fueron muchos los manifestantes que llevaban consigo los diferentes dibujos pidiendo libertad²². Un ejemplo significativo, que es preciso destacar, es el hecho de que los jóvenes sirios preparaban pancartas, en las que incluían diferentes caricaturas, para usarlas cada viernes en las distintas manifestaciones. Todo empezó como un juego en el que los chavales llevaban sus

²² Podría decirse que el cúlmén de las caricaturas en el mundo arabo-islámico tuvo lugar durante la Primavera Árabe, ya que se convirtieron en un arte de resistencia. La Primavera Árabe supuso una nueva era para las caricaturas convirtiéndose en una forma de protesta y reflexión que todo el mundo era capaz de comprender.

dibujos en señal de protesta ante la situación que estaban viviendo. A la gente le fue gustando cada vez más esta idea, por lo que ese juego de niños se acabó convirtiendo en una vocación y empezaron a reunirse cada jueves para decidir qué dibujos hacían y cómo los hacían. El objetivo de estos jóvenes era ridiculizar al Presidente Sirio, dejándolo como un mentiroso, un asesino y un arrogante, al mismo tiempo que reclamaban la necesidad de libertad de expresión. Por tanto, los jóvenes sirios utilizaban el ingenio como arma, con el fin de combatir al Régimen a través de sus dibujos; mientras que éste usaba armas, algunas de ellas químicas, para imponer su poder en la zona (El Universal, 2012).

Con todo, en el caso de Siria, particularmente, podría decirse que los artistas no pudieron permanecer ajenos a esta situación. Los artistas necesitaban reivindicar la libertad de expresión y de opinión. Los artistas sirios, durante la inicial Primavera Árabe y la consecuente guerra civil, permanecieron en constante peligro, por la presión de las fuerzas de seguridad y del ejército sirio. No obstante, las caricaturas abrieron un espacio nuevo para la resistencia (Revilla y Hovanyi, 2013). En general, la caricatura evolucionó, durante la Primavera Árabe, hasta tal punto que se convirtió en mucho más que en una forma de expresar una opinión. La caricatura terminó de abandonar la búsqueda de la risa, para ir más allá y buscar un alivio en la forma de vivir de estas sociedades. Estas manifestaciones artísticas sirvieron para romper el miedo entre los regímenes y la sociedad. Se transformaron, por tanto, a diferencia de las diferentes caricaturas occidentales, en una nueva forma de hacer la revolución. Dicho de otro modo, la caricatura, durante el desarrollo y evolución de las diferentes Primaveras Árabes, se transformó en una nueva forma de expresión que permitía llegar a todos los sectores de la sociedad, sin importar si eran analfabetos o no.

Es más, todo este cambio puede apreciarse, precisamente, en el texto que algunos caricaturistas utilizan dentro de sus dibujos. Es cierto que cada vez se usan

menos palabras dentro de las caricaturas, ya que pretenden llegar a todos los sectores. No obstante, desde el desarrollo de la Primavera Árabe se ha producido un cambio notable en este ámbito. Pues, cada vez es más frecuente encontrar palabras en inglés o francés, con el fin de contextualizar la caricatura. Hace unos años, como se vio anteriormente, el texto se fue desechando cada vez más y, si aparecía, solía ser algún dialecto de la lengua árabe o una mezcla del árabe estándar junto con el dialectal, para buscar la provocación de la risa en el receptor de esa imagen. Sin embargo, tras el desarrollo de la Primavera Árabe, todo eso fue evolucionando. Bien es cierto que se siguieron viendo muchas palabras y textos en árabe, sobre todo, en dialectal, pero de una manera diferente, ya que, en la medida de lo posible, podía aparecer el nombre del país o de la crítica en cuestión en inglés o francés.

Esto, tal vez, se debió al desarrollo de las redes sociales y su influencia dentro de este arte. Tanto Facebook como Twitter fueron difusores de las caricaturas del mundo arabo-islámico que aparecían en las distintas manifestaciones de la Primavera Árabe. Por ello, tal vez, los diferentes caricaturistas preferían empatizar con el público occidental, utilizando lenguas como el francés o el inglés. El objetivo de los caricaturistas árabes, desde el desarrollo de la Primavera Árabe, no fue otro que el de llamar la atención sobre los acontecimientos que tuvieron lugar, así como también reivindicar la libertad de expresión y una serie de cambios sociales. Por tanto, las caricaturas se convirtieron en la mejor forma de comunicación para reivindicar todo esto, debido a que a través de una serie de dibujos fueron capaces de llegar a todo el mundo, con la ayuda de las nuevas redes sociales.

2. LA SIRIA DE ‘ALĪ FARZĀT: ROMPIENDO LAS FRONTERAS DEL MIEDO

Este segundo capítulo engloba el contexto histórico y cultural de ‘Alī Farzāt. Ante la imposibilidad de abarcar todas las caricaturas dentro del mundo arabo-islámico, este trabajo se ha centrado en la figura de ‘Alī Farzāt a modo de ejemplo, puesto que recoge todos los datos analizados anteriormente. De este modo, este capítulo analiza el entorno en el que se van a desarrollar las caricaturas de este caricaturista.

En primer lugar, se aporta una historia contemporánea de Siria. Esta historia abarca desde la fundación de la República Árabe Unida (RAU) en 1958 hasta la actualidad. En este sentido, incluye la política ejercida por Ḥāfiẓ al-Asad y, posteriormente, por su hijo Bašār al-Asad. Asimismo, también incluye referencias a la Primavera de Damasco, ya que pudo haber sido uno de los detonantes de la Primavera Árabe en Siria.

Por lo general, el estudio de la historia es muy necesario. Esto se debe a que las caricaturas van a estar influenciadas por la historia del lugar que se desarrollan, ya que es un arte que a través de la risa pretende narrar los principales problemas de la sociedad. Por este motivo, hay que tenerlo muy en cuenta, puesto que con el tiempo acaba convirtiéndose en una importante referencia histórica tanto de las sociedades arabo-islámicas como de la sociedad siria, en particular.

No obstante, la historia no es suficiente para entender las caricaturas de ‘Alī Farzāt. Por ello, se ha optado por hacer un estudio de los medios de comunicación en Siria, así como del desarrollo de la caricatura. El objeto de esto es comprender los límites que existen en Siria para realizar publicaciones, hasta tal punto de que un caricaturista puede perder la vida.

Con todo, este capítulo aporta muchas claves importantes para el desarrollo de esta investigación. Es necesario debido a que ‘Alī Farzāt es un reflejo de los acontecimientos que le tocó vivir. Por esta razón, sus caricaturas van estar marcadas por todos estos problemas, hasta tal punto de convertirse en un medio alternativo para expresar lo que la gente verdaderamente piensa y comparte.

2.1. Contexto histórico de ‘Alī Farzāt

Para entender el contexto histórico de ‘Alī Farzāt, es preciso trasladarse a la constitución de la República Árabe Unida, en la que se unieron la Siria de Šukrī y el Egipto de Nāṣir en 1958. Esta unión se materializó en una Constitución aprobada el 5 de marzo de 1958 y conllevó a que surgieran muchas miradas de los países vecinos, que soñaban con un proceso progresivo de una unificación real de Estados. No obstante, el soñado proyecto conllevó una gran cantidad de problemas, tales como las diferentes legislaciones, los propios nacionalismos de cada país y las clases políticas en divergentes estadios de composición y estatus. Por tanto, este soñado proyecto concluyó con un golpe militar sirio el 28 de septiembre de 1961, en el que se ponía fin a esta experiencia, percibida como una anexión de Siria a Egipto (López, 2000: 214-215).

Como consecuencia, el 1 de diciembre de ese mismo año tuvieron lugar unas nuevas elecciones legislativas que pretendían transmitir que Siria había recobrado la normalidad parlamentaria y que era independiente de Egipto. Al-Qudsī, el nuevo presidente, desarrolló una política de reformas, con el fin de acabar con todo lo que se había hecho durante la unión con Egipto. Para ello, privatizó las empresas que habían sido nacionalizadas, anuló la reforma agraria y legalizó los partidos políticos que habían sido perseguidos. Pero no todo fue un camino de rosas sin espinas, ya que el nuevo presidente tuvo que hacer frente a los militares *naṣeristas* y *ba‘tistas*, entre los que destaca el Comité Militar del Partido Ba‘t, formado por varios jóvenes oficiales

destinados en Egipto durante el experimento de la República Árabe Unida, que, tras la ruptura, habían sido purgados por suponer una amenaza. Este Comité Militar consideraba que habían tenido que pagar un precio muy elevado y criticaban la disolución del Ba'ṭ y su incorporación a la Unión Nacional. Durante la presidencia de al-Qudsī, el Comité Militar del Partido Ba'ṭ actuó desde la clandestinidad con el objetivo de derrocar al nuevo gobierno. Aunque el mando político del Ba'ṭ lo toleraba, ninguno de los miembros del Comité Militar mantenía una buena relación con sus líderes históricos, por lo que el 28 de marzo de 1962 llevaron a cabo una intentona golpista, que fracasó. Por ello, decidieron buscar apoyo en las Fuerzas Armadas para preparar un nuevo golpe, de manera que el Comité Militar fue ganando autonomía y gobernando de una manera más independiente.

Ante esta situación, el 8 de febrero de 1963 tuvo lugar un Golpe de Estado en Iraq, respaldado por elementos *ba'ṭistas*, que acabó con el gobierno existente. Como consecuencia, un mes después, al-Qudsī fue derrocado en Siria por la junta militar, viéndose obligado a marchar al exilio. Tras derrocar al presidente, un Consejo Nacional de Mando Revolucionario se hizo con las riendas del gobierno, convirtiéndose el Ba'ṭ, a partir de ese momento, en el partido único. La formación del gobierno fue encomendada a Ṣalāḥ al-Dīn al-Bīṭār y la presidencia fue a parar a Amīn al-Ḥāfiṣ. Este nuevo golpe militar fue presentado a la población como un nuevo paso para restaurar la República Árabe Unida, que se vería reforzada con la presencia de Iraq hasta tal punto que el 17 de abril las delegaciones siria, egipcia e iraquí alcanzaron un borrador de Constitución. No obstante, todo esto se vio truncado por la ausencia de una determinación política, debido a que los nuevos dirigentes consideraban que las conversaciones eran una maniobra de distracción para calmar la presión popular en torno a la unidad árabe.

Ante esta situación, surgió un nuevo movimiento llamado *neoba'itismo*. El Congreso Regional del Ba'it, celebrado en septiembre de 1966, evidenció el alejamiento de la ortodoxia *ba'itista* y la consagración del marxismo, con el planteamiento de una ideología de recambio basada en un programa de corte soviético. Se defendía, así, la implantación de una “democracia popular” que garantizase las libertades de las clases trabajadoras, algo que sólo podría lograrse con la ayuda y el apoyo del partido y de los militares (Álvarez-Ossorio, 2009: 81-89).

De este modo, el partido introdujo el principio de “nacionalismo socialista”, que definía la naturaleza de la lucha en la que tendría que comprometerse para alcanzarlo. Esta lucha consistía en dos fases: la primera, era una batalla entre la lucha de clases trabajadoras, y la segunda, consistía en una batalla entre las clases trabajadoras y el imperialismo y la explotación de clases en la que se encontraba inmersa la sociedad. Por tanto, el partido acabó rechazando las bases del regionalismo, sectarismo y tribalismo, debido a que consideraban que generaban un peligro social y suponía una amenaza para el medio de vida. En este sentido, algunos comenzaron a considerar la “arabidad” en su sentido más humanitario, puesto que era el vínculo fundamental que unía a la gente, siendo compatible con los principios del nacionalismo. Por ello, la lucha de clases era considerada como una realidad histórica que garantizaba la existencia nacional, al estar marcada por los principios humanitarios (Van Dam, 1996: 146).

Por otro lado, consciente de su escaso poder de maniobra, Amīn Ḥāfiẓ intentó limitar el poder del Comité Militar en los últimos meses de su presidencia, hasta tal punto que cuando el sector militar decidió que se había extralimitado en sus funciones dio un nuevo golpe militar el 23 de febrero de 1966. Este nuevo golpe militar fue motivado por las grandes tendencias que había en el seno del partido: los líderes nacionales del partido (Aflāq y Bīṭār), que tenían una ideología moderada y estaban

apegados a la utopía de la unidad árabe, y los regionales, que en su mayoría eran oficiales jóvenes radicalizados partidarios de crear una Siria socialista y nacionalista (Ortiz de Zárate, 2015). Todo esto fue recibido con indiferencia por la población, aunque supuso que se acentuara la militarización de la vida política. Además de esto, supuso el ascenso definitivo de una nueva jerarquía, de origen humilde y rural, que era ajena a las oligarquías urbanas de Aleppo, Damasco o Ḥāmā, así como también la consagración de las Fuerzas Armadas como plataforma óptima hacia los puestos de relevancia (Álvarez- Ossorio, 2009: 91-94).

En este sentido, lograron imponerse las fuerzas de Ṣalāḥ al-Ŷadīd, tras sangrientos enfrentamientos con los leales de Amīn al-Ḥāfiẓ y ayudado por Ḥāfiẓ al-Asad, debido a que no movió las Fuerzas Aéreas para beneficiar a Ṣalāḥ al-Ŷadīd. Como recompensa, Ṣalāḥ al-Ŷadīd nombró a Ḥāfiẓ al-Asad ministro de Defensa (Ortiz de Zárate, 2015). Sin embargo, Ḥāfiẓ al-Asad se acabó distanciando de sus compañeros de filas y acabó liderando una tendencia pragmática partidaria de la aproximación a Egipto y Arabia Saudí, puesto que consideraba que era poco factible derrotar a Israel sin la ayuda de estas dos potencias. Por el contrario, Ṣalāḥ al-Ŷadīd pretendía mostrar el compromiso *baʿṯista* con la causa palestina y obligar al resto de países progresistas árabes a secundar su estrategia ante los ataques israelíes (Álvarez-Ossorio, 2009: 95-96). Esta rivalidad entre ambos hombres fue cada vez más acentuada. Al-Asad acabó colocando miembros de confianza en las comunidades drusa y *ʿalawī* en puestos claves para reforzar su base de poder. Del mismo modo, como cabeza del ala militar y nacionalista del partido, se opuso a la política aplicada por el presidente civil Nūr al-Dīn al-Atāsī, que era seguidor de la ideología marxista, partidario de la construcción de un Estado socialista en lo económico y antiisraelí radical (Ortiz de Zárate, 2015).

Con todo, este gobierno *neoba'ṭista* duró tres años. Estos años estuvieron marcados por el radicalismo, tanto en el ámbito doméstico como el regional. Así, Ṣalāḥ al-Ŷadīd creó un Estado con un partido único que pretendía la transformación regional y reclamaba el derrocamiento de los regímenes monárquicos conservadores pro-occidentales. En lo referente a la economía, siguió las directrices socialistas y un programa de rápida industrialización, reforma agraria y desarrollo de infraestructuras, apoyado por la URSS.

Un hecho significativo en la ruptura de este gobierno fue el estallido de la Guerra de los Seis Días, que alteró drásticamente las fuerzas de Oriente Medio. El 5 de junio de 1967 Israel inició la guerra destruyendo las aviaciones egipcias y sirias. Esto supuso que Israel extendiera sus fronteras más allá de Palestina y ocupara, junto con Cisjordania, Jerusalén Este y la Franja de Gaza, el desierto del Sinaí egipcio y los Altos del Golán sirios.

A nivel político, probablemente, los grandes derrotados en la Guerra de los Seis Días fueron el *naṣerismo* y el *ba'ṭismo*, batidos al mismo tiempo en dos batallas al ser incapaces de impulsar la unidad y fracasar en su examen militar. Fueron acusados de incompetencia y falta de realismo, permitiendo la adopción de una actitud mucho más pragmática que diferenciaba lo factible y lo imposible (Álvarez-Ossorio, 2009: 95-101).

Asimismo, Ḥāfiẓ al-Asad, dada su condición de principal responsable militar, convirtió la derrota en un nuevo ariete contra Nūr al-Dīn al-Atāsī y Ṣalāḥ al-Ŷadīd. Por tanto, surgió un nuevo motivo de enfrentamiento con Ṣalāḥ al-Ŷadīd al querer Ḥāfiẓ al-Asad una pausa estratégica, reconstruir el ejército y mejorar las relaciones con los demás países árabes, en la creencia de que todo unilateralismo sólo traería perjuicios para el ideal panárabe, pero fundamentalmente para el aparato militar (Ortiz de Zárate, 2015). Ṣalāḥ al-Ŷadīd, por su parte, a pesar del desgaste sufrido, no mostró la

necesidad de imprimir un giro en su política, por lo que fue partidario de intensificar la actividad guerrillera. Todo esto preocupaba a Ḥāfiẓ al-Asad, quien se mostró partidario de restringir la capacidad de maniobra de las organizaciones palestinas, impidiendo que dispusiesen de campos de entrenamiento, pudiesen portar sus armas en público o manifestarse sin permiso. De este modo, con el fin de evitar el choque con Ṣalāḥ al-ʿYadīd, Ḥāfiẓ al-Asad fue apartando a todos los hombres de confianza de Ṣalāḥ al-ʿYadīd de los puestos claves de las Fuerzas Armadas y de los Servicios de Inteligencia, reemplazándolos por personas de su entera confianza; de manera que Ḥāfiẓ al-Asad, tras asegurar todos sus resortes, dirigió todas sus fuerzas a controlar el Mando Regional del Baʿt.

Mientras tanto, los choques con las organizaciones palestinas con las fuerzas libanesas entre abril y noviembre de 1969 y con las jordanas durante el Septiembre Negro de 1970 amenazaban con desestabilizar todo Oriente Medio (Álvarez-Ossorio, 2009: 103). La fallida intervención militar en Jordania en septiembre de 1970, en apoyo de los palestinos que luchaban con el Ejército real precipitó los acontecimientos, debido a que Ḥāfiẓ al-Asad denegó la cobertura aérea y desarrolló una serie de posicionamientos extremos muy criticados por los gobiernos moderados de la región (Ortiz de Zárate, 2015). Del mismo modo, la decisión de intervenir en Jordania se acabó volviendo en contra de Ṣalāḥ al-ʿYadīd, que fue criticado por haber envuelto a su país en una maniobra bastante arriesgada sin obtener ningún beneficio; de manera que la debilidad de Damasco quedó en evidencia ante todos los actores regionales e internacionales (Álvarez-Ossorio, 2009: 105). Ante esta situación, el 16 de octubre de 1970, Ḥāfiẓ al-Asad, asegurado del control del Ejército, obligó a Nūr al-Dīn al-Atāṣī a dimitir, aunque el movimiento no fue reconocido por el Baʿt, que a comienzos de noviembre acabó expulsándolo del partido.

No obstante, seguro de su fuerza, en noviembre de 1970 Ḥāfiẓ al-Asad terminó haciendo realidad sus intenciones: disolvió la jefatura del Ba'ṯ, arrestó a sus oponentes (entre los que hay que destacar a Nūr al-Dīn al-Atāsī y Ṣalāḥ al-Ŷadīd), asumió la Secretaría General del Ba'ṯ y se hizo con todo el poder al frente de un Consejo Revolucionario (Ortiz de Zárate, 2015). Frente al radicalismo de sus antecesores, Ḥāfiẓ al-Asad siguió una política pragmática aproximándose a Egipto y a Arabia Saudí, sin renunciar a los principios del *ba'ṯismo* (Álvarez-Ossorio, 2009: 107). Prueba de ello, fue la adhesión de Siria al proyecto de federación que estaba fraguando Egipto, Libia y Sudán. De este modo, el 18 de noviembre de 1970 un político casi desconocido, Aḥmad al-Jaṭīb, maestro escuela de profesión, fue nombrado presidente de la República y tres días después Ḥāfiẓ al-Asad tomó el cargo de primer ministro de un Gobierno frentista que presentaba todos los elementos progresistas necesarios para la revolución siria.

Sin embargo, el 22 de febrero de 1971 Aḥmad al-Jaṭīb cesó y Ḥāfiẓ al-Asad se convirtió en Jefe del Estado en funciones. El 12 de marzo la candidatura presidencial de Ḥāfiẓ al-Asad se sometió a un plebiscito y quedó oficializada con un 99,2% de votos favorables. Como consecuencia, el 14 de mayo, en su primera reunión, el nuevo Mando Regional del Ba'ṯ lo nombró secretario regional del partido y en agosto la XI Conferencia Nacional lo eligió secretario general. Asimismo, el marco de legitimación institucional se basó en un Frente Nacional Progresista, creado formalmente en 1972, integrado por el Ba'ṯ como partido dominante y otras formaciones menores, tales como el Partido Comunista, la Unión Socialista Árabe, el Movimiento de Unidad Socialista, el Partido Socialista Árabe y el Partido Democrático Unionista Socialista. Del mismo modo, Ḥāfiẓ al-Asad se sometió a reelecciones rituales cada siete años, pero como era el único candidato, siempre salía reelegido presidente.

Con todo, el 12 de marzo de 1973 Ḥāfiẓ al-Asad hizo aprobar la Constitución en referéndum. Esta constitución definía al país como una República Socialista, democrática y popular, pero no islámica, en indicación del carácter laico de su régimen. Esto último se debió principalmente a que en Siria existía una gran variedad cultural, por lo que resultaba difícil decantarse por uno u otro (Ortiz de Zárate, 2015).

Ḥāfiẓ al-Asad, ante todo esto, organizó el partido en una estructura piramidal semi-militar, donde los representantes eran elegidos en las conferencias regionales de entre los mismos miembros del partido. De este modo, el partido cambió a una institución burocrática gubernamental que, paradójicamente, desechó el liderazgo político e ideológico. Teóricamente, el partido estaba sujeto a la autoridad de las organizaciones de seguridad que supervisaban sus actividades, aunque era un brazo adicional del Estado de Seguridad. Dicha estructura piramidal, proporcionaba la oficina del Presidente con la salvaguarda legal y constitucional, por lo que el parlamento no tuvo en ningún momento vida política, sino que se dedicaba a aprobar las leyes del Gobierno (Ziadeh, 2011: 21-56). Por tanto, Ḥāfiẓ al-Asad transformó el experimento leninista en un régimen híbrido que incorporaba y subordinaba los remanentes de los formadores dentro de una “presidencia monárquica autoritaria”. Esto fue debido a que se dieron las condiciones favorables para ello, tales como:

1. La autoridad de Ḥāfiẓ al-Asad era parcialmente personal, lo que le garantizó el éxito en la batalla internacional.
2. Supo mantener una estrategia de alianzas.
3. Construyó una red de clientes personales *‘alawíes*, para dominar la estrategia del aparato militar.
4. Mantuvo y expandió las instituciones construidas bajo los radicales.

5. Recibió ayuda de los árabes, convirtiéndose en la segunda base económica del Estado.
6. Desarrolló la emergencia de su propio Estado, como consecuencia de la revolución que le precedió (Minnebusch, 1991: 40-41)

Con todo, la consolidación del liderazgo de Ḥāfiẓ al-Asad en el ámbito interno dio una gran estabilidad al país que, hasta entonces, había estado plagado de intentonas golpistas y bandazos políticos. Entonces, una vez hecho todo esto, Ḥāfiẓ al-Asad mostró su voluntad de extender su influencia por el Creciente Fértil y, sobre todo, en el Líbano. Pues, pretendía crear un nuevo centro de poder regional que compitiera de una manera más eficaz con Egipto e Iraq, que eran sus dos grandes rivales dentro del escenario político árabe, al mismo tiempo que trató de desarrollar un programa de paz en Oriente Medio, reclamando la retirada de las fronteras previas de 1967 (Álvarez-Ossorio, 2009: 116).

En este sentido, Ḥāfiẓ al-Asad recuperó las relaciones con Egipto, tras la alianza de ambos países durante la guerra de Yom Kippur, en octubre y noviembre de 1973, aunque poco duraría esta unión. Siria, además de no recobrar el Golán, vio como el Ejército Israelí llegaba a los arrabales de Damasco, de donde sólo se retiró por mediación de Estados Unidos. No obstante, a pesar de haber recobrado las relaciones con Estados Unidos, Ḥāfiẓ al-Asad se negó a iniciar negociaciones para un acuerdo de paz con Israel, tal como había hecho el Presidente Egipcio. Ḥāfiẓ al-Asad consolidaba que estas negociaciones podían debilitar la causa de restitución global de los territorios ocupados, por lo que las relaciones acabaron deteriorándose cada vez más, propiciando que Siria se aproximase cada vez más a la URSS.

A pesar de todo, su renombre internacional surgió durante la guerra del Líbano. Como ya se ha insinuado, el Presidente Sirio trató de llevar a cabo una misión de paz en Líbano, ya que venía arrastrando desde su independencia un conflicto provocado

por la desigual repartición del poder. Para ello, en primer lugar, Ḥāfiẓ al-Asad envió sus tropas, el 12 de abril de 1976, para impedir una inminente derrota cristiana ante los palestinos y sus aliados de la izquierda musulmana local, pero la reacción unitaria del mundo árabe, a partir de 1978, le llevó a dar un giro brutal, en el que gestionó nuevos apoyos en el campo cristiano moderado y pontencialmente prosirio (Ortiz de Zárate, 2015).

Por otro lado, tras el Acuerdo de Camp David, en el que se firmó que Egipto recuperaba el Sinaí y normalizaba sus relaciones con Israel, Siria comprobó cómo se acentuaba su aislamiento regional. El Acuerdo de Camp David fue considerado por Ḥāfiẓ al-Asad como una traición tanto a la causa árabe, en general, como a Siria, en particular, debido a que quedaba expuesta a una auténtica colisión con el mismo Israel. De hecho, a pesar de que la Liga Árabe expulsó a Egipto y consideró que este acuerdo amenazaba la paz mundial, Siria se quedó sola cuando intentó formar un Frente de Firmeza y Confrontación para combatir la política del Presidente Egipcio. Por tanto, para hacer frente a todo esto, Siria y la URSS afianzaron su alianza, cerrando toda posibilidad de un acercamiento a los Estados Unidos. El objetivo del Presidente Sirio era alcanzar una paridad militar con Israel, para alcanzar la fuerza suficiente que le permitiera hacer frente. Además de esto, Ḥāfiẓ al-Asad estrechó relaciones con Irán, con el fin de reequilibrar la situación en Oriente Medio, debido a que era un contrapeso natural a Egipto y a que le permitiría estrechar los lazos con la comunidad chií del Líbano (Álvarez-Ossorio, 2009: 129-131).

Sin embargo, esta aparatosa participación en la guerra de Líbano, en la que se fueron intercambiando apoyos, conllevó a que se deterioraran las relaciones con Iraq. El 26 de octubre de 1978 Ḥāfiẓ al-Asad realizó en Bagdad un desplazamiento que levantó bastantes expectativas: el 29 de enero de 1979, al calor del Frente de la Firmeza árabe contra el Presidente Egipcio, el vicepresidente iraquí Ṣadām Ḥusayn le

devolvió la visita a Ḥāfiẓ al-Asad con el fin de estudiar la unión de los respectivos mandos regionales del Ba'ṭ. No obstante, esta unión nunca llegaría a dar sus frutos, ya que se vio abortada cuando Ṣadām Ḥusayn asumió todo el poder en Bagdad, en julio de 1979. De este modo, el 10 de octubre de 1980 se rompieron las relaciones diplomáticas entre ambos países, por lo que Siria, el 8 de abril de 1982, acabó cerrando las fronteras con Iraq.

En definitiva, el triunfo de Siria en el Líbano coincidió con la superación de su aislamiento internacional. A la tradicional amistad con Irán, se sumaron las relaciones diplomáticas con Marruecos y Egipto en 1989 (Ortiz de Zárate, 2015). Asimismo, es preciso decir que, durante la década de los 80, Siria se transformó en una sólida potencia regional, cuyos intereses habían de ser tenidos en cuenta. Sin embargo, durante este desarrollo impulsado por la URSS, no se beneficiaron todos los sectores por igual, ya que sólo un sector reducido, afín al régimen, logró amasar una gran fortuna, por lo que se desarrollaron estrechos vínculos entre los hombres de negocios, los políticos y los militares estableciendo diversas redes de patronazgo (Álvarez-Ossorio, 2009:144).

La herencia de Ḥāfiẓ al-Asad puede leerse desde los efectos de su política internacional en los diferentes sectores de educación, social, económico y político, por lo que podría decirse que el pilar de la economía fue el sector público. Como consecuencia, en el área de lo social, Ḥāfiẓ al-Asad trabajó hacia el establecimiento de nuevas asociaciones civiles para mejorar las uniones más activas y significantes, por lo que el comercio fue totalmente tocado por el gobierno. Se convirtieron en organizaciones semi-gubernamentales que implementaban la política del régimen, en vez de expresar el interés legítimo de los grupos y sectores que representaban (Ziadeh, 2011: 27-32).

En este sentido, el régimen del Presidente Sirio fue endureciéndose a medida que sus problemas domésticos y externos se multiplicaban. Cada vez más, recurría a la represión y a la violencia, con el fin de reprimir cualquier levantamiento. De hecho, tras sufrir un intento de asesinato en 1980, Ḥāfiẓ al-Asad dejó de hacer apariciones en público y comenzó a acentuar su distanciamiento de la población. Por tanto, para contrarrestar todo esto, el régimen alentó un desmesurado culto a su personalidad, a través de la construcción de estatuas con la figura del Presidente e imágenes que daban la vuelta por todo el país (Álvarez-Ossorio, 2009: 144-145).

A pesar de todo, Ḥāfiẓ al-Asad seguía teniendo muchos detractores, muchos de ellos dentro de su propio círculo. Por un lado, los Hermanos Musulmanes manifestaron desde el primer momento su antagonismo a los privilegios de los *‘alawíes*, al mismo tiempo que las rivalidades religiosas empezaron a registrar cruentos episodios de acción-represión desde finales de los años setenta hasta principios de los ochenta. Por otro lado, su propio hermano, Rifa‘at, quien había estado al frente de los servicios de inteligencia y las tropas de choque interna, trató de dar un golpe de estado, motivado por un grave ataque al corazón que le había dado a Ḥāfiẓ al-Asad en noviembre de 1983 (Ortiz de Zárate, 2015).

Tras este ataque al corazón, Ḥāfiẓ al-Asad se vio obligado a abandonar las labores de gobierno, para poder recuperarse correctamente. Sin embargo, la incertidumbre que había generado su estado de salud se extendió por todo el aparato gubernamental, al mismo tiempo que puso en evidencia la estructura militar, al no poder mantenerse sin su permanente supervisión (Álvarez-Ossorio, 2009: 145). Ante esta situación, Rifa‘at movilizó a sus hombres para que tomar posiciones estratégicas en Damasco, por lo que no dudó ni un segundo en sacar los tanques a la calle para entablar combates con los leales del Presidente.

No obstante, Ḥāfiẓ al-Asad se recuperó, de manera que la intervención apaciguadora de algunos miembros del clan familiar acabaron frustrando la tentación del hermano menor del Presidente. Ḥāfiẓ al-Asad, por su parte, decidió perdonar a su hermano y lo nombró segundo vicepresidente de la República para asuntos de seguridad el 10 de marzo de 1984, aunque, para evitar tentaciones, lo envió en visita de trabajo a Moscú. Por tanto, Rifa‘at se mantuvo alejado en Francia y Suiza y, aunque en noviembre de 1984 regresó para ejercer sus funciones en el Gobierno, en abril de 1988 dimitió para pasar largas temporadas en el extranjero.

Tras este incidente con su hermano pequeño, Ḥāfiẓ al-Asad tuvo que hacer frente a otro hecho, que cambiaría la fisionomía de Oriente Medio: la crisis provocada por la invasión iraquí de Kuwait en agosto de 1990. Este hecho brindó a Ḥāfiẓ al-Asad una magnífica oportunidad para normalizar los tratados con Occidente y, entre otros objetivos importantes, conseguir el desbloqueo financiero (Ortiz de Zárate, 2015). Asimismo, esta nueva confrontación bélica supuso el arranque un nuevo orden internacional en el que se desarrolló un sistema “monopolar”, de carácter militar encabezado por Estados Unidos que estaba acompañado de un sistema “multipolar”, de estructura económica, en el que el liderazgo mundial no era único, sino compartido (Mesa, 1994: 108).

De este modo, el 2 de agosto de 1990, Ṣaḍḍām Ḥusayn ordenó la invasión del emirato de Kuwait con la intención de anexionarlo a Iraq. Como era de esperar, la reacción de Estados Unidos fue fulminante, por lo que la Administración de Bush decidió recurrir a la fuerza, para asentar su posición en el Golfo Pérsico. Del mismo modo, el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, en noviembre de 1990, lanzó un ultimátum a Iraq para que se retirase de manera inmediata y poder restaurar, así, la integridad territorial en Iraq (Álvarez-Ossorio, 2009: 152).

Ante esta situación, Siria decidió participar, ya que le interesaba limar asperezas con Occidente. Desde 1979, Estados Unidos venía incluyendo a Siria en su lista de estados patrocinadores del terrorismo internacional por su vinculación a la URSS, por lo que Hāfīz al-Asad pretendía quitarse esa imagen negativa y hacer ver al resto que Siria desempeñaba un papel importante en la región. Entonces, Siria, como otros países árabes, decidió participar en la fuerza panárabe desplegada en Arabia Saudí para protegerla de un ataque iraquí, combatiendo testimonialmente en la guerra de enero a febrero de 1991.

La rehabilitación de Hāfīz al-Asad ante Occidente registró diversos momentos:

1. El encuentro en Ginebra el 23 de noviembre de 1990 con el presidente Bush, que era la primera vez que se reunían en 13 años un mandatario sirio y un mandatario americano.
2. El restablecimiento de las relaciones diplomáticas con el Reino Unido, tras cuatro años de ruptura.
3. Las sucesivas liberaciones de rehenes en Líbano en 1991 por organizaciones islámicas locales.
4. La participación de Siria en la Conferencia de Paz para Oriente Próximo, que tuvo lugar en Madrid en octubre de 1991.

En este sentido, Hāfīz al-Asad se dedicó de lleno a las maquinaciones con el exterior, por lo que la economía se vio relegada a un segundo plano, confiado en las ventajas del tratado con la URSS. Los intercambios consistían en la venta de petróleo para importar trigo soviético y el trueque de materias primas, como algodón y fosfatos, por productos industriales de Europa del Este a precios subsidiados. Sin embargo, la implicación en la Guerra del Golfo tuvo para Hāfīz al-Asad unos réditos más bajos de lo que esperaba, al poner los países y organizaciones financieras occidentales

objeciones a su asistencia, con el fin de que no se desarrollasen avances en el reembolso de la deuda y se acometiese una reforma substancial de la economía. Por tanto, cuando terminó el conflicto con Iraq, Ḥāfiẓ al-Asad dio rienda suelta a la liberalización de mercado interior y a la entrada de inversiones extranjeras en las compañías encargadas de los servicios públicos y del abastecimiento de bienes de primera necesidad. En cualquier caso, esta reforma quedó un tanto postergada por temor a las consecuencias políticas y sociales (Ortiz de Zárate, 2015).

A pesar de todo, Ḥāfiẓ al-Asad se convirtió en el interlocutor más inflexible del mundo árabe referente a las relaciones con Israel. Tras varios meses de negociaciones, los palestinos y los israelíes firmaron el 13 de septiembre de 1993 el Acuerdo de Oslo. Este acuerdo, por su parte, obligó a Ḥāfiẓ al-Asad a revisar uno de sus postulados negociadores, de manera que concentró todas sus energías en la negociación del Golán. De este modo, tras el Acuerdo de Oslo, le pidieron a Ḥāfiẓ al-Asad que no se opusiera frontalmente a la autonomía palestina, argumentando que su éxito dependía el futuro de la negociación Siria. Sin embargo, a pesar de esta promesa en la que Siria se vería beneficiada, Israel prefirió impulsar las negociaciones con Jordania, por lo que el desencanto fue mayúsculo, debido a que su posición quedaba seriamente debilitada.

Con el fin de calmar temores, el presidente Bill Clinton se reunió con Ḥāfiẓ al-Asaden Ginebra el 16 de enero de 1994 para confirmarle la vigencia de la propuesta israelí de una completa retirada a las líneas de 1967 en cumplimiento de la resolución 242. Ante el desconcierto de Ḥāfiẓ al-Asad, el 27 de octubre tuvo lugar otro encuentro en Damasco para confirmar la retirada de las tropas israelíes. De este modo, las negociaciones sirio-israelíes volvieron a retomarse en 1995, mostrando que el diálogo entre ambos países había ascendido un peldaño, por lo que trataron de normalizar las relaciones en la medida de lo posible, ya que existían algunos problemas. Pues, Israel

no consideraba que tuviera un mandato popular para retirarse del Golán, por lo que se pospuso este segundo acuerdo.

Sin embargo, el dirigente israelí fue asesinado el 4 de noviembre de 1995. Este hecho supuso un brutal golpe para Siria y para el proceso de paz en su conjunto, a pesar de que no se frenaron las negociaciones. La desaparición del mandatario israelí fue una fuerte conmoción para todos, entre otras cosas, porque su sucesor Simon Peres carecía de carisma y despertaba temores en buena parte de la sociedad israelí. De hecho, trató de imprimir su sello a las negociaciones, a través de un nuevo Plan Marshall que cerrase las heridas originadas por el conflicto arabo-israelí y edificase un nuevo Oriente Medio gracias a la cooperación económica. Simon Peres pretendía adquirir un rápido acuerdo con Siria para normalizar las relaciones entre el mundo árabe e Israel, pero Hāfiẓ al-Asad se negó debido a que no estaba preparado para aceptarla como potencia hegemónica (Álvarez-Ossorio, 2009: 164-168). A todo esto, habría que añadirle la continuidad de los ataques artilleros de Hizb Allāh desde el sur del Líbano contra Galilea y el propio colapso de paz, que se había ocasionado ante la vuelta del radical conservador Likud al gobierno de Israel en junio de 1996, por lo que se vieron frenadas todas las expectativas de arreglo.

A pesar de todo, vigorizó su presencia para explicar su tesis sobre el proceso de paz y evitar cualquier cerco diplomático o militar. Prueba de ello, fue que el 8 de diciembre de 1997 fue a Teherán para entrevistarse con el presidente, el 15 y 16 de julio de 1998 realizó su primera visita a París desde 1976, el 8 de febrero de 1999 viajó a Omán para rendirle tributo al Rey (quien antes había sido su enemigo), el 6 de julio de 1999 se desplazó a Moscú con la intención de retomar las relaciones que había tenido antaño con la URSS, el 26 de julio de 1999 recibió en Damasco al nuevo rey jordano y el 26 de marzo de 2000 volvió a reunirse con Clinton en su última cumbre en

Ginebra. Además de esto, también emprendió un nuevo acercamiento al régimen de Bagdad y condenó los bombardeos contra los objetivos militares iraquíes.

Por tanto, las negociaciones de alto nivel no se reanudaron hasta el 15 de diciembre de 1999, con la intermediación de Clinton, y, en enero de 2000, en la localidad de Shepherdstown, con la reunión entre el Ministro de Exteriores y el nuevo Primer Ministro Israelí. En ningún momento, se excluyó la posibilidad de entablar un debate cara a cara con Hāfīz al-Asad, pero este hecho nunca llegaría a tener lugar. De hecho, Damasco rechazó la nueva propuesta israelí sobre una retirada parcial que excluyese la ribera nororiental del mar de Galilea, puesto que se trataba de un recurso hídrico vital para el Estado Judío, al extraer el 40% del agua que se consume.

Con todo, el 30 de mayo del año 2000 la televisión israelí informó citando fuentes egipcias que Hāfīz al-Asad había sido ingresado con graves problemas de corazón, de manera que el 10 de junio de ese mismo año falleció en Damasco. Así, se iba, a los 69 años, un hombre de carácter reservado y enigmático, al que parecían incomodarle los objetivos de las cámaras, austero y de aspecto frágil. No obstante, hay que reconocer que fue un dirigente muy astuto y dotado de una paciencia tenaz que se preocupó por la posición de un país pequeño, pobre y más vulnerable que la retórica ideológica y militarista hacía suponer (Ortiz de Zárate, 2015).

En este sentido, la dictadura de Hāfīz al-Asad no hubiera sido posible sin una buena planificación, tal como se ha ido analizando. Hāfīz al-Asad, por su parte, logró establecer una cadena de mando que empezaba y terminaba en su persona, por lo que tanto los máximos responsables del ejército como los diversos Servicios de Inteligencia dependían de él. Esta situación, magníficamente planeada y meditada, evitaba una subordinada coordinación directa entre los subordinados hasta tal punto que generaba un clima de desconfianza en las altas esferas y reforzaba los vínculos de lealtad al Presidente (Álvarez-Ossorio, 2009: 177).

Al morir Ḥāfiẓ al-Asad, le sucedió su hijo Bašār al-Asad. Nada hacía suponer que iba a ser el heredero del mandato establecido por Ḥāfiẓ al-Asad. Pues, comenzó una serie de prácticas en el Hospital Militar Tišrīn en Damasco, donde desempeñó un papel como médico. De hecho, en 1992 viajó a Londres para continuar sus estudios y especializarse como oftalmólogo. Sin embargo, esta apacible existencia en Europa experimentó un giro radical el 21 de enero de 1994, cuando su hermano mayor, Bāṣīl, murió en un trágico accidente de tráfico. Bāṣīl había sido elegido por su padre para sucederle en el poder el día que él muriese, por lo se había esmerado en prepararle para entregarle las riendas del poder el día que llegase el momento. De hecho, llegó a darle cargos de confianza, como combatir la corrupción e intervenir en los fondos (Van Dam, 1996: 120-130).

Entonces, Ḥāfiẓ al-Asad, tras morir su favorito, se decantó por Bašār al-Asad, el segundo de sus cuatro hijos varones. Esto repuso, en un primer plano, las pretensiones de Rifa‘at, el hermano de Ḥāfiẓ al-Asad que ya había intentado derrocar a su hermano en 1983 a través de una intentona golpista. En 1994, el hermano del presidente se encontraba retirado en una especie de “autoexilio”, como se comentó antes. No obstante, ante el miedo de que Rifa‘at volviera a las andadas Ḥāfiẓ al-Asad defenestró por completo a su hermano. El 20 de octubre de 1999 Ḥāfiẓ al-Asad ordenó al ejército destruir la lujosa residencia y el puerto deportivo que Rifa‘at al-Asad poseía en Latakia. De este modo, cuando el Presidente murió, Rifa‘at se encontraba en Marbella (Ortiz de Zárate, 2015).

Por tanto, al morir su padre, Bašār al-Asad fue nombrado general y designado jefe del Estado Mayor, así como secretario general del Ba‘ṭ. Así, un mes después de morir su padre fue elegido presidente en un referéndum popular, que permitió un mero espacio a la libertad de expresión y pretendía respetar la opinión del otro, generando así una aparente “democracia” real y hasta entonces, prácticamente, desconocida. No

obstante, previamente a todo esto, fue necesario enmendar la Constitución de manera urgente, debido a que era necesario rebajar la edad mínima del presidente de la República de los 40 a los 34 años (Álvarez-Ossorio, 2009: 178).

Aun así, su ascenso al poder no estuvo exento de polémica. Determinados prohombres del régimen cuestionaron su idoneidad para asumir la presidencia, por lo que su propio padre se fue ocupando de ellos, para que no fueran capaces de hacerle sombra. Por otro lado, los líderes de otros países miraban con recelo al nuevo presidente, debido a que podría suponer el fin del autoritarismo, ante el supuesto planteamiento de reformas que se avecinaba (Álvarez-Ossorio, 2009: 178). Del mismo modo, contaba con una serie de problemas que podrían poner en jaque a la sociedad y rebelarse ante la llegada del nuevo presidente. Pues, muchos consideraban que carecía de bagaje militar, por lo que no podría hacer frente a muchas cuestiones que se plantarían posteriormente, así como también existían muchas dudas de sus cualidades, debido a que podría ser un acto de “nepotismo”, por el simple hecho de ser hijo del presidente (Kedar, 2005: 231).

A pesar de todo, no sólo lo apoyaron las Fuerzas armadas y los Servicios de Inteligencia, sino también otros actores claves como el partido del Ba'ṭ, como se ha dado a entender anteriormente. Además de esto, la elección de Bašār al-Asad generó un amplio consenso, puesto que todas las élites convinieron en que la propia continuidad del régimen estaba en juego y, con ella, su propia supervivencia. Asimismo, pensaban que el hecho de que un joven e inexperto ocupara la presidencia les ofrecería infinitas oportunidades de ascender en la pirámide del poder.

Por otro lado, Bašār al-Asad también contó con el apoyo de la élite económica damascena. De este modo, parecía haberse iniciado un proceso de transformación desde el estatismo a la economía de mercado. El elemento fundamental de la relación entre los al-Asad y ciertas élites económicas se basó en un acuerdo tácito por el cual

el poder aportaba cobertura legal y política a las oligarquías afines y éstas aseguraban su respaldo financiero y empresarial. De hecho, esta alianza se vio reforzada por enlaces matrimoniales y proyectos empresariales conjuntos entablados por las nuevas generaciones de los al-Asad y el resto de familias políticas y militares poderosas y los herederos de algunas fortunas relevantes. Prueba de ello, fue el matrimonio del propio Bašār al-Asad, quien se casó en 2001 con una especialista en gestión bancaria, perteneciente a una familia de rancio abolengo en Hums, urbe sunní por excelencia (Álvarez-Ossorio, 2009: 180-182).

Por tanto, se acabó evidenciando que la política de reformas de Bašār al-Asad nunca había sido una prioridad, ya que se centró en modernizar la economía y el sistema administrativo, creando la esperanza de que podría surgir una gradual y limitada liberalización política. El cambio político tomó inicialmente la forma de sustituir a muchos de los antiguos funcionarios en las estructuras formales e informales del régimen por una generación más joven, que condujese al país hacia una nueva dirección. Del mismo modo, junto con el referéndum popular que se llevó a cabo para nombrar a Bašār al-Asad presidente (o mejor dicho, para reafirmarlo en el poder), se desarrollaron otras elecciones legislativas, en 2003 y 2007, controladas por el propio régimen. Sin embargo, en la práctica, estos supuestos cambios ni mejoraron la justicia ni la libertad, sino que más bien terminó por convencer a la sociedad de que todo esto era más un ritual familiar, que aquellos cambios deseados y soñados durante tanto tiempo.

Como consecuencia, a pesar de que no llegaron a conseguir nada, tuvieron lugar determinados movimientos que se oponían a toda esta mentira que había montado el nuevo Presidente. Esta actividad de la oposición puede dividirse en tres partes: la primera fase fue la Primavera de Damasco, durante el primer año de gobierno de Bašār al-Asad; la segunda fase tuvo lugar entre 2003-2007 y alcanzó su

clímax con la Declaración de Damasco en octubre de 2005 y la Formación del Frente Nacional en marzo 2006; y la última fase, que tuvo lugar en 2008, se caracterizó por una incrementada represión de los disidentes y la rehabilitación de la postura del régimen en la comunidad internacional.

Así, durante la primera fase, las exigencias de cambio provenían de dos lados: los movimientos de oposición disidentes exiliados y los de dentro de Siria, destacando los Hermanos Musulmanes. Ante esta tesitura de falsas promesas incumplidas, noventa y nueve importantes intelectuales en Siria hicieron pública, el 27 de septiembre del año 2000, una carta en la que exigían el fin de la ley marcial, que llevaba en vigor desde el año 1963. Este movimiento, conocido como el “Manifiesto de los 99”, exigía la liberación de los presos políticos, permitir a los exiliados volver a su país y que el régimen concediera, de una vez por todas, libertad de expresión y prensa. Una vez hecho esto, un grupo mayor, conocido como los Amigos de la Sociedad Civil, hizo circular una petición que pasó a conocerse como el “Manifiesto de los Mil”, haciendo hincapié en las peticiones anteriores y añadiendo una petición de pluralismo político. De este modo, se creó un partido político, con el nombre de Movimiento de la Paz Social, que abogaba por los principios del libre mercado y la democracia.

Todo esto pasó a conocerse como “La Primavera de Damasco” y el gobierno, lejos de reprimirlos, tomó medidas positivas ante todo esto. Así, el 16 de noviembre de 2000, el gobierno liberó a seiscientos presos políticos. Del mismo modo, a principios de 2001, autorizó el primer periódico en manos de la primavera Siria, que sería clausurado en 2003, ante la gran cantidad de copias que distribuyó en una sola tirada.

Pero, lejos de hacer realidad el sueño de todos, los miembros del régimen, incluido el Presidente, comenzaron a dar marcha atrás amenazando de las posibles consecuencias. Sin embargo, no lograron amedrentar a sus disidentes, ya que

decidieron seguir adelante. El 16 de abril de 2001, los Comités de la Sociedad Civil que estaban tras el “Manifiesto de los Mil” publicaron un nuevo “Pacto Social”, presentando criterios de ciudadanía con igualdad de derechos y fijando la democracia como una condición necesaria para la reforma económica, tan prioritaria como la liberación del Golán. Para ellos, la democracia debería incluir transparencia, pluralismo, la sociedad civil, el imperio de la ley, la separación de poderes y elecciones libres que se celebraran bajo supervisión independiente. Como consecuencia, el régimen decidió reprimir estos movimientos, hasta tal punto que muchos activistas fueron arrestados y condenados a penas de prisión.

Respecto a la segunda fase, hay que decir que fue motivada como consecuencia directa de la Primavera de Damasco y de los hechos que se fueron desarrollando en todo Oriente Medio entre 2003 y 2007. Uno de los hechos más significativos, que pudo suponer un desencadenante de esta segunda fase, fue la caída del régimen *ba'ṭista* en Iraq, que propició que muchos sirios volvieran a movilizarse. Así, el 17 de mayo de 2003 volvieron a presentar una petición a Bašār al-Asad en la que pedían la liberación de los presos políticos, el fin de la ley marcial y la reducción del papel de las agencias de seguridad, con el fin de anticiparse a la presión norteamericana contra Siria. El 8 de marzo de 2004, con motivo del aniversario del golpe *ba'ṭista* de 1963, se manifestaron varios activistas frente al Parlamento para reclamar el fin del estado de emergencia. Como consecuencia, noventa y nueve participantes fueron detenidos por las fuerzas de seguridad.

Otro hecho importante y que trajo graves consecuencias para la estabilidad del gobierno de Bašār al-Asad fue el asesinato del antiguo primer ministro libanés, Rafīq al-Ḥarīrī, el 14 de febrero de 2005. Este hecho trajo consigo un movimiento de protesta, conocido como “Revolución de Cedro”, en el que se exigía la retirada de las tropas sirias del Líbano. Entonces, los activistas sirios no se quedaron atrás y

ayudaron a sus compatriotas vecinos exigiendo a Bašār al-Asad la retirada para salvar la relación histórica entre ambos países.

Por otro lado, también se movilizaron los Hermanos Musulmanes. Éstos, por su parte, crearon una plataforma conocida como “Proyecto Político para el Futuro de Siria”. Este documento reclamaba “un Estado moderno”, definiéndolo como un estado contractual que respetaba las convenciones internacionales de derechos humanos, institucionalizaba la separación de poderes, transfería el poder mediante elecciones libres y justas y exhibía pluralismo. Todo esto supuso un hecho un tanto revolucionario, ya que esta plataforma facilitó la construcción de coaliciones entre los Hermanos Musulmanes y los grupos laicos de la oposición siria. Así, el 4 de abril de 2005, los Hermanos Musulmanes hicieron pública una petición de una conferencia nacional en un plazo de tres meses, con el fin de levantar la ley marcial, resolver los casos de derechos humanos pendientes y preparar una nueva Constitución que pusiera fin al monopolio del Ba‘t.

Con todo, los activistas de dentro y de fuera de Siria comunicaron cinco reivindicaciones al 10º Congreso General del Partido del Ba‘t el 6 de junio de 2005. Estas reivindicaciones fueron:

1. El levantamiento de la ley marcial.
2. La liberación de los presos políticos.
3. La autorización para la formación libre de los partidos políticos.
4. La modificación de la Constitución para poner fin al monopolio del Ba‘t.
5. La celebración de elecciones libres y justas en las que participaran todas las fuerzas políticas.

Como era de esperar, el Congreso anunció un rotundo “no” a la realización de estos cambios dentro del Gobierno. Entonces, los disidentes terminaron de desilusionarse, viendo como las palabras de reforma de Bašār al-Asad se las llevaba el viento. Aun así, los disidentes continuaron en su lucha de reformar el país y liberarse del yugo ba‘īsta al que habían estado sometidos desde hacía tantos años. De este modo, el 16 de octubre de 2005, varios grupos de la oposición hicieron pública la “Declaración de Damasco por el Cambio Nacional Democrático”, exigiendo una transformación global y completa a un Estado civil y democrático. Esta nueva Declaración incluía todo lo anterior, pero, además, hacía hincapié en el papel del islam como marco de referencia cultural para todos los sirios, musulmanes y no musulmanes por igual, al mismo tiempo que afirmaba los derechos culturales y políticos de los kurdos. Los apoyos que recibió esta Declaración fueron descomunales hasta tal punto que no se había visto nada desde 1963.

El último acontecimiento de 2005 fue el anuncio de desertión del antiguo vicepresidente Jaddām. Este hecho confirmaba los resultados del Informe Detlev Mehlis de la Comisión de Investigación Independiente de la ONU, que implicaba a los agentes de los servicios de inteligencia sirio y libanés en el asesinato de Ḥarīrī. Entonces, el 17 de marzo de 2006, Jaddām creó el Frente de Salvación Nacional Sirio, con los Hermanos Musulmanes y los disidentes de izquierda, liberales, kurdos e independientes. La carta del Frente de Salvación Nacional Sirio reiteraba la Declaración de Damasco, exigiendo, una vez más, un Estado democrático que sustituyera el régimen “autoritario y corrupto” de Bašār al-Asad.

Como consecuencia esperada por todos, el régimen siguió respondiendo utilizando la represión durante los años 2005-2008. Muchos activistas y disidentes fueron encarcelados. Asimismo, las autoridades se encargaron de destituir a los firmantes de la Declaración de sus cargos en el gobierno.

En este sentido, la tercera fase estuvo marcada desde el primer momento por la represión y la rehabilitación del régimen. Las agencias de inteligencia lanzaron una campaña contra los miembros del consejo y del secretariado, por lo que muchos miembros electos de la Declaración fueron arrestados, así como también se continuaron violando los derechos humanos en todos los sentidos. Del mismo modo, la actividad disidente fuera de Siria se debilitó cuando los Hermanos Musulmanes suspendieron su oposición al régimen durante el ataque israelí a Gaza en enero de 2009. Este acontecimiento sorprendió a todos los grupos de oposición, por lo que el Frente de Salvación Nacional Sirio los criticaron duramente por haberse retirado y haber abandonado los principios que habían declarado anteriormente. Como consecuencia, esta retirada dañó a la disidencia en la oposición, aunque estuvo acompañada de un sentimiento de confianza en sí mismo por parte del régimen y la continuación de su salida del aislamiento regional e internacional (Ghadbian, 2012: 47-54).

De este modo, Bašār al-Asad logró restablecer las relaciones con Francia. París desempeñaba un papel central en la política libanesa, pero su influencia se había visto mermada por la tutela siria. Un hecho importante, fue el asesinato de Ḥarīrī, puesto que supuso la congelación de las relaciones entre París y Damasco y la aproximación de Francia y Estados Unidos para adoptar una posición común ante los hechos que se estaban desarrollando en Siria desde la llegada de Bašār al-Asad al poder. Este hecho se tradujo en la aprobación de varias resoluciones del Consejo de Seguridad perjudiciales para los intereses sirios.

Tras varios meses de negociaciones, se logró encontrar una fórmula para conciliar una fórmula que beneficiase a todos. Se trataba de la creación de un gobierno de unidad en el que Ḥizb Allāh y sus aliados dispusieran la capacidad de veto al conservar un tercio de los ministerios. Entonces, el 12 de julio de 2008, los

presidentes sirios y libaneses anunciaron solemnemente en el Elíseo, en presencia del presidente francés Nicolas Sarkozy, que normalizaban sus relaciones mediante la apertura de embajadas por primera vez desde la independencia de ambos países. Este acto significó el retorno de Siria a la comunidad internacional, favorecida también por la visita de Sarkozy a Damasco para reafirmar el resurgimiento de las relaciones entre ambos países (Álvarez-Ossorio, 2009: 207-209).

Del mismo modo, la mayoría de los países árabes se acabaron reconciliando con Siria, con la excepción de Egipto y el Presidente palestino en funciones, cuya influencia se redujo durante el ataque sin precedentes de Israel a Gaza en diciembre de 2008. Siria comenzó a sentirse más segura y protegida en sus relaciones internacionales. Aun así, Siria continuó con problemas internos, siendo el Golán uno de los más importantes, así como la amenaza de Israel (Allaf, 2012: 109-121).

No obstante, esta relativa calma social y política, en la que Siria se vería apoyada y reforzada, no duraría mucho, ya que el desarrollo de la conocida Primavera Árabe, surgida en Túnez a finales del año 2010, no tardaría en llegar a la misma Siria. Este movimiento, a pesar de que fue una influencia directa de lo sucedido en otros países, puede ser considerado como una consecuencia de los movimientos que se desarrollaron durante la llegada del propio presidente Bašār al-Asad, puesto que, a fin de cuentas, los distintos activistas volvieron a la carga para reivindicar una serie de mejoras sociales y políticas. Por tanto, la Primavera Árabe podría ser considerada como una cuarta fase dentro de la división de la actividad de oposición.

La Primavera Árabe llegó a Siria en marzo de 2011, influenciada por los movimientos tunecinos y egipcios, aunque el resultado sería muy diferente. El desencadenante puede encontrarse en una ciudad del sur de Siria, Dira'á, a raíz de un grafiti que pintaron en un colegio un grupo de adolescentes. Estos niños, debido a su valerosa hazaña, fueron detenidos y torturados durante varios días, por lo que la gente

se echó a las calles para protestar ante la brutal acción del régimen. No obstante, es preciso resaltar que este hecho fue precedido por la detención de dos mujeres que comentaban en enero que, tras el derrocamiento de Ḥusnī Mubārak, el Presidente sirio podría ser el próximo. El arresto de estas dos mujeres pudo ser lo que motivó a los estudiantes a desarrollar el grafiti desencadenante de la revuelta (Wedeen, 2013: 855-856).

Las causas de estos levantamientos fueron diversas. En primer lugar, el sentimiento de reforma estaba patente en la sociedad desde la llegada de Bašār al-Asad al poder, según se ha ido viendo. Sin embargo, también hay que resaltar que la actividad opositora se concentró en ciertas áreas, en las que ciertos grupos étnicos, demográficos, económicos y geográficos desarrollaron unos sentimientos contrarios al régimen más fuertes que otros. Esto fue debido a que la reforma económica de Bašār al-Asad, en la que se suprimió el subsidio de aquellos más pobres y el empleo en el sector público fue decreciendo; de manera que los ricos eran cada vez más ricos y los pobres cada vez más pobres. Del mismo modo, como consecuencia de una gran sequía que duró tres años, se produjo una ola migratoria del campo a la ciudad, por lo que el paro aumentó aún más, haciendo hincapié, sobre todo, en la gente joven.

Por tanto, este nuevo movimiento fue impulsado por las minorías más pobres de la población, así como los jóvenes frustrados ante la situación del país. Las revueltas no tardaron en expandirse por todo el país. Pero, lejos de entrar en razón, influenciado por la acción del coronel Mu‘ammar al-Qaḍḍāfī, el presidente Bašār al-Asad decidió usar la represión violenta, sacando el ejército a la calle, generando una gran cantidad de muertes.

Como consecuencia, Bašār al-Asad hizo un discurso en el Parlamento el 30 de marzo de 2011. Este discurso no ofreció ningún tipo de disculpas ante lo sucedido, ni tampoco ofrecía las reformas deseadas por la población. De hecho, este discurso sólo

servió para enfurecer más a la población y hacer que saliera más gente a la calle. De este modo, los ponentes de Bašār al-Asad organizaron Comités Locales de Coordinación para preparar las manifestaciones en las zonas de rebelión, que se convirtieron en un balón de oxígeno para los manifestantes, puesto que Bašār al-Asad los toleró en mayor o menor medida. Sin embargo, muchos activistas fueron arrestados, a pesar de que su intención era liderar unas series de protestas pacíficas, a través de estos comités. Estos comités duraron alrededor de poco más de un año, hasta tal punto que aquellos que estaban en el exilio trataron de formar un Consejo Nacional Sirio en Estambul en agosto de 2011. No obstante, no logró el apoyo interno suficiente para que floreciera y pudiera hacerle frente al Presidente.

Por otro lado, inspirados una vez más por los hechos sucedidos en Libia, decidieron formar el “Ejército Libre de Siria”. Este ejército estaba formado por oficiales del ejército sirio que habían huido a Turquía y su líder, lejos de querer matar civiles e inocentes, espoleó a los soldados a luchar contra el régimen e ir ganando territorios. Pero, esto no dio grandes resultados, ya que las fuerzas de Bašār al-Asad fueron reprimiendo a este ejército cada vez más, hasta tal punto que este movimiento acabó convirtiéndose en un conflicto en el que luchaban ambos ejércitos y morían inocentes (Philips, n. d.).

Así, a partir de 2012, la revuelta antiautoritaria derivó en una guerra civil con una fuerte implicación de los países del entorno. Mientras Arabia Saudí, Turquía y Qatar apoyaron a los grupos opositores, Irán y Hizb Allāh acudieron en socorro del presidente Bašār al-Asad. El presidente Bašār al-Asad interpretó que libraba una batalla a vida o muerte en la que sólo habría un ganador. La inacción de la comunidad internacional allanó el terreno para la intervención de las principales potencias regionales y, en particular, Arabia Saudí e Irán, que libraban en territorio sirio una guerra a través de actores interpuestos (Álvarez-Ossorio, 2015).

Las consecuencias de esta guerra fueron brutales. La guerra dejó a sus espaldas más de 200.000 muertos, 18 millones de víctimas entre refugiados y desplazados interiores y una gravísima destrucción de la infraestructura. Ante esta situación, la comunidad internacional buscó iniciativas de paz por ambas partes. Como era de esperar, Rusia dificultó las cosas. Sin embargo, se llevaron a cabo dos reuniones en Ginebra que estaban orientadas a lograr ceses el fuego, acuerdos humanitarios parciales que implicasen a sólo algunas de las partes en conflicto y treguas, con la expectativa de escalar luego a niveles más ambiciosos.

Estas reuniones, celebradas en 2012 y 2014, supusieron un estrepitoso fracaso, pues los problemas se habían agravado. La guerra había adquirido una gran diversidad de protagonistas y frentes. Las fuerzas armadas del gobierno (y los grupos paramilitares que surgieron) y las milicias de Hizb Allāh luchaban contra más de 1.000 grupos armados, según el seguimiento que desarrolló el Carter Center de Atlanta (Estados Unidos). Además, varios de estos grupos, lejos de seguir la idea primigenia en la que reclamaban cambios en la sociedad y en el gobierno, llegó un momento en el que muchos de estos grupos luchaban entre sí por liderazgo político sobre determinadas regiones, acceso a recursos económicos o enfrentamientos étnicos religiosos.

En este sentido, para Rusia e Irán (aunque éste último no participó en las Conferencias) la presencia de Bašār al-Asad era un requisito imprescindible para evitar el colapso de las instituciones, especialmente las fuerzas armadas. Tanto Moscú como Teherán temían que la caída de las instituciones, mezclada con la radicalización sectaria, condujera a un colapso. Entonces, la diplomacia rusa, en coordinación con Irán, preparó una reunión de miembros de la oposición siria en Moscú. A la invitación asistieron especialmente miembros de la oposición interior y fue rechazada por la oposición que opera desde el exterior. Por ello, Vitaly Naumkin, director del Instituto de

Estudios Orientales y moderador de la reunión, explicó que la iniciativa era promover un diálogo entre los sirios con el fin de que llegasen a un acuerdo, por lo que esta reunión no sería, en ningún caso, una sustitución de las reuniones celebradas en Ginebra.

Por otro lado, la ONU trató de lograr acuerdos de alto el fuego y “congelar” el conflicto sirio, sobre todo, en ciudades estratégicas como Aleppo. La idea era desarrollar un acuerdo humanitario que permitiera el acceso internacional de ayuda, avanzando hacia intercambios de prisioneros y logrando que la oposición entregase sus armas a cambio de tener el control administrativo. Todo esto se vio completado por una “Autoridad para la Paz y la Reconstrucción”, liderada por la ONU, que permitiría formar autoridades locales con las milicias que aceptases. Sin embargo, esta propuesta de “congelación” del conflicto fue vista por muchos como una utopía que nunca llegaría a dar sus frutos (Aguirre, 2015, 30 de enero).

Con todo, la guerra de Siria se vería agravada por el surgimiento del grupo terrorista conocido como Estado Islámico de Iraq y al-Šām²³ o *Dā'ish* (*al-Dawla al-Islāmiya fi-l-'Irāq wa l-Šām*)²⁴, cuya ideología era recuperar los territorios ocupados por los occidentales y, que según ellos, pertenecían al Islam. Este grupo terrorista tiene su origen en la invasión de Estados Unidos a Iraq en 2003, por lo que puede entenderse como un grupo vengativo que trataba de derrocar al Gigante Americano.

Su fundador, Abū Bakr al-Baghdādī, se encontraba en la cárcel de Camp Bucca, donde se arrimaría a los extremistas islamistas más peligrosos y formaría su propia organización terrorista independiente junto con otros presos leales a Šaddām Ḥusayn. Entonces, en agosto de 2011, Abū Bakr al-Baghdādī, aprovechando la situación que se

²³ Se ha optado por utilizar la palabra *al-Šām* debido a que hace referencia a la Gran Siria y no a la Siria actual, cuyo territorio es mucho más pequeño.

²⁴ A lo largo de esta tesis se ha optado por utilizar *Dā'ish*, en la medida de lo posible, ya que es un grupo terrorista y no un estado como tal, por lo que es más correcto designarlo por sus siglas en árabe, ya que es el verdadero nombre del grupo terrorista.

había desarrollado en Siria, comenzó a enviar a los miembros iraquíes a Siria para formar una organización dentro del país. De este modo, el grupo comenzó a reclutar combatientes para formar células terroristas en todo el país, por lo se acabó anunciando la creación de un nuevo frente que estaba respaldado por la oposición siria. Este frente estaba apoyado y financiado por el Estado Islámico de Iraq, de manera que acabó fusionándose a este y, desde entonces, empezó a llamarse “Estado Islámico de Iraq y al-Šām”.

Pero, todo esto daría lugar a algo que ni los mismos sirios podrían imaginarse que llegaría a ocurrir. El Frente inicial desarrollado en Siria luchaba activamente por derrocar a Bašār al-Asad, pero los hechos se precipitaron al fusionarse con el grupo iraquí. Pues, las ideas del Estado Islámico de Iraq y al-Šām eran muy diferentes, debido a que su intención era crear ataques sectarios de inmediato, al mismo tiempo que imponían la ley islámica. Por tantos, los propios combatientes sirios comenzaron a ver a este grupo como “invasores extranjeros”, que tenían un grupo de desarrollo local. A pesar de todo, este grupo terrorista se hizo fuerte en el centro y en el norte de Siria (Anónimo, 2015).

La ofensiva del autodenominado Estado Islámico internacionalizó la guerra al conquistar parte de Siria e Iraq, por lo que supuso un cambio importante. Si bien antes el presidente Barak Obama instaba al presidente Bašār al-Asad a marcharse, una vez extendido el Estado Islámico le permitió a Bašār al-Asad contar con el apoyo explícito e implícito de Estados Unidos y la coalición de más de 60 países, además de Rusia e Irán, debido a que luchaban contra esta organización político-militar. Asimismo, el presidente de Estados Unidos, Barak Obama, decidió armar también a los rebeldes sirios, es decir, a algunos grupos que combatían contra Bašār al-Asad para impedir el avance del ejército del Estado Islámico, aunque todo esto complicó la geometría del conflicto (Aguirre, 2015, 30 de enero).

En definitiva, el gobierno del presidente Bašār al-Asad no estuvo exento de polémica. A diferencia de su padre, quien sí supo mantener las estrategias necesarias para que la sociedad no se sublevase, Bašār al-Asad tuvo que hacer frente a numerosas protestas desde su llegada al poder, motivadas por la economía y la falta de libertades. Bien es cierto que el cambio supuso un aire de esperanza que parecía cumplirse. Aun así, no puede hablarse de un fracaso o éxito explícito de la Primavera Árabe en Siria, puesto que la esperada “primavera” existía desde el año 2001. Por tanto, la guerra civil desatada en Siria fue una consecuencia del enquistamiento de la dictadura hereditaria de los al-Asad.

2.2. La función de los medios de comunicación en la Siria de ‘Alī Farzāt

Como se ha comentado anteriormente, el desarrollo de los medios de comunicación tiene lugar durante la época colonial. En Siria, la prensa proliferó durante el mandato francés, pero los franceses sólo les daban licencia para publicar si apoyaban sus políticas, por lo que no existía una verdadera libertad de expresión. De este modo, las noticias relacionadas con los propios árabes, durante el periodo colonial, eran completamente ignoradas²⁵.

Por tanto, no es hasta el fin del mandato francés cuando empiezan a desarrollarse los medios de comunicación en Siria. Sin embargo, debido a la inestabilidad política producida, una vez que se fueron los franceses, los medios de comunicación seguían supeditados a una determinada licencia para poder publicar sin problemas. Los distintos gobiernos fueron poniendo sus propias restricciones para poder publicar, de manera que los medios de comunicación hablaban con una sola voz. Así, los medios de comunicación, poco a poco, dejaron de estar en manos

²⁵ Aunque se ha estudiado en el capítulo anterior el desarrollo de la caricatura en el mundo arabo-islámico a grandes rasgos, para poder estudiar el caso del caricaturista ‘Alī Farzāt es necesario estudiar tanto el desarrollo de los medios de comunicación en Siria como las caricaturas. Por ello, tras hacer un recorrido por los acontecimientos históricos más relevantes se lleva a cabo una contextualización de los medios de comunicación con el fin de comprender dónde se encuadran las caricaturas dentro de este escenario.

privadas, para pasar a manos directas del Estado, que lo controlaba a través de un ministerio específico de información, destinado a controlar todo aquello que se publicaba (William, 1979: 51-69).

En este sentido, los medios de comunicación en Siria no criticaban las políticas básicas a nivel nacional o internacional, que pudieran afectar al régimen. Los medios de comunicación tenían un propósito pedagógico y trataban asuntos que no eran realmente importantes para la sociedad. De hecho, puede observarse que no se criticaba, bajo ningún concepto, a ningún líder político, pues las consecuencias podían ser verdaderamente aterradoras. Por ello, no existía una gran diversidad, como ocurre en otros países occidentales, en los que existen diferentes corrientes de opinión (William, 1979: 31-33).

Entonces, con la llegada del Ba'ṭ al poder, los medios de comunicación ganaron el respeto del Presidente. Los medios de comunicación fueron vistos como una herramienta importante, como ya se ha insinuado antes, para el avance de la sociedad. El objetivo central del partido fue proponer a los medios de comunicación como un factor que motivase a las masas e hiciera hincapié en la adecuación de las consideraciones del gobierno. Así, Ḥāfiẓ al-Asad nada más llegar al poder puso el control de la información en manos de Aḥmad Iskandar Aḥmad que formó un equipo de siete hombres encargados de controlar los principales medios de comunicación, con el fin de que alabaran al Presidente. La finalidad de todo esto era “educar” a los individuos, a través de los medios de comunicación, inculcándoles ideas nacionalistas árabes, así como también ideas patrióticas (Kedar, 2005: 3-6).

Por ello, el tono de los editoriales y titulares de los medios de comunicación del país era agresivo, combativo, hiperbólico, rápido de reaccionar ante los eventos y capaz de generar imágenes en blanco y negro. En cuanto a los temas tratados, eran principalmente nacionales, aunque también aparecían algunas críticas referentes a la

política exterior con el fin de que la sociedad apoyase los movimientos del Presidente (William, 1979: 34-36). En este sentido, la función de los medios de comunicación en Siria era:

- Ser considerados medios “socialistas”.
- Energizar las masas para que formasen parte de un conjunto.
- Explicar la política interior y exterior.
- Utilizar la crítica de forma complementaria, ya que su función es movilizar las masas.

En definitiva, los medios de comunicación estaban destinados a mostrar la unidad y la fuerza del régimen, para enfatizar aquellos sectores que eran comunes a la ciudadanía. Con esta idea, se pretendía hacer creer que los medios de comunicación ayudaban a la construcción de un “nuevo hombre”. Por este motivo, los medios de comunicación sirios pretendían mostrar el lado bueno de la sociedad siria, al mismo tiempo que le servía de arma al gobierno en sus esfuerzos para minimizar o eliminar el fenómeno negativo existente en esta sociedad.

Del mismo modo, los medios de comunicación pretendían legitimar al Presidente y al régimen controlado por él. La legitimidad era el deseo de obediencia que transformaba el uso de la fuerza política en un gobierno racional. Pues, la legitimidad reflejaba el acuerdo de la sociedad para garantizar el liderazgo y el estado de derecho para gobernar y dirigir, así como también para otorgar honor y aprobación tanto a los líderes como a los individuos, teniendo en cuenta las instituciones del Estado y los estándares de los comportamientos. Sin esta legitimidad, los líderes no tenían otra alternativa que desarrollar medidas opresivas para preservar su poder sin que la estabilidad del gobierno no pudiera ser asegurada.

Ante esta tesitura, Siria presentaba a los medios de comunicación de los oponentes como medios hostiles al régimen, llegando incluso a impedir su transmisión. Los medios de comunicación eran considerados como una fuerte influencia para la opinión pública, por lo que todos aquellos que trataran de oponerse al liderazgo eran tratados y acusados de criminales. Prueba de ello era el uso de las caricaturas, ya que raramente se veían caricaturas que satirizasen y criticasen de manera directa al Presidente, ya que en el caso de que lo hiciesen podrían ser ejecutados (Kedar, 2005: 7-17).

Los medios de comunicación en Siria, por su parte, durante el mandato de Ḥāfiẓ al-Asad acabaron convirtiéndose en una forma de propaganda política²⁶. Ḥāfiẓ al-Asad, para lograr todo esto, trataba de relacionar la política interior y exterior con los problemas ocasionados por los cambios sociales, económicos y políticos. De este modo, puede decirse que los medios de comunicación no ignoraban por completo los defectos y problemas del régimen, sino que realizaban una serie de críticas, cuidadosamente, que desvinculaban al Presidente y culpaba a los directivos más bajos. Asimismo, los asuntos políticamente importantes y susceptibles a críticas también se trataban en la prensa, aunque en este caso siempre se hacía desde un punto de vista que beneficiase al gobierno (William, 1979: 31-33).

Por otro lado, los medios de comunicación en Siria presentaban un factor emocional que enriquecía a ese factor propagandístico y de legitimidad, tal como se acaba de ver. Durante el mandato de Ḥāfiẓ al-Asad, además, los medios de comunicación estaban cargados de matices emocionales que se centraban en el Presidente y su familia, así como lo que pudiera suceder en años venideros. Estos matices pueden clasificarse de la siguiente forma:

²⁶ Por este motivo, la caricatura se utilizó para cubrir de manera indirecta aquellos asuntos que los medios de comunicación no se atrevían a cubrir.

- Histórico-mítico: Ḥāfiẓ al-Asad era visto como un nexo en la cadena de Líderes Árabes que había traído la gloria a su pueblo, culminando con la victoria en el campo de batalla.
- Contemporáneo-afectivo: En este caso hacía hincapié en el amor y la lealtad que los sirios y las naciones árabes tenían por el presidente Ḥāfiẓ al-Asad como hombre.
- Futurista-aspirante: Mostraban un aspecto sostenido que prometían el nuevo amanecer que Siria debería alcanzar gracias a las victorias futuras de Ḥāfiẓ al-Asad (Kedar, 2005: 133-134).

En lo referente a la temática usada por los medios de comunicación, hay que decir que giraban en torno al Presidente, con el fin de complementar la función de legitimación. Entre estos temas, destacaba el tema del honor, para que la sociedad lo asociase con el país. El empleo de este término por parte de los medios de comunicación fue muy útil para transmitir mensajes de liderazgo y para legitimar al Presidente, en tanto que le permitía desarrollar campañas internacionales sin que la población protestase (Kedar, 2005: 210-216).

Otro tema que merece la pena destacar es la necesidad de pertenencia. Muchos titulares trataban asuntos interiores que tenían cierto significado para los ciudadanos, puesto que pretendían apoyarlos y cultivar un sistema de identificación. De ahí, la importancia del uso del término “masas” por parte de los medios de comunicación en Siria, para apoyar al Presidente y su liderazgo, haciendo uso de la idea de cooperación, al mismo tiempo. Del mismo modo, se resaltó la importancia de la familia y los lazos de sangre. El discurso político sirio, transmitido por los medios de comunicación, hacía uso con matices a la conexión familiar para expresar lo profundo de las relaciones familiares, así como los que no son miembros de la misma etnia o comunidad religiosa. Por tanto, al mismo tiempo que con estos términos reforzaba el

sentimiento de pertenencia, también recalca la necesidad de estar protegidos por el régimen.

Por otro lado, también se desarrolló el tema de la sexualidad para transmitir mensajes que apoyasen al régimen. Es cierto que los diarios sirios raramente mencionaban el sexo, o la sexualidad, como una función humana normal, ya que solían verlo como un tabú. Sin embargo, el empleo de las pocas caricaturas, que se realizaban bajo el gobierno de Ḥāfiẓ al-Asad, resaltaban mensajes con connotaciones sexuales. Estas caricaturas transmitían, sobre todo, mensajes políticos, sin uso de texto o palabra escrita, para minimizar el lenguaje explícito sobre este tema. No obstante, todo esto podía acarrear problemas referentes a este tema, debido a que estaba abierto a la interpretación, al mismo tiempo que se desarrollaba una doble moral que, de algún modo, podía ser perjudicial para la sociedad (Kedar, 2005: 221-225).

Con todo, la llegada de Bašār al-Asad supuso un halo de esperanza para el desarrollo de los medios de comunicación, ya que creó expectativas para eliminar restricciones e instalar un sistema de gobierno con muchas más libertades que antes. Todo el mundo estaba esperanzado en que la llegada del nuevo presidente supusiera una apertura a la libertad de expresión y prensa. La sociedad esperaba transparencia por parte del gobierno y que desapareciera la corrupción. Sin embargo, esto no fue como todos esperaban, sino todo lo contrario.

Los medios de comunicación se dedicaron a seguir transmitiendo la legitimidad del régimen, dando la sensación de que “alguien está a cargo”. Los medios de comunicación oficiales tuvieron una tarea difícil, debido a la alternativa de los medios árabes, que se habían ido desarrollando durante la década de los 90 en todo el mundo árabe. Los canales satélites permitieron que la gente recibiera todo tipo de información sin ninguna censura previa o control institucional, por lo que acabaron convirtiéndose

en la voz de las teorías contrarias al régimen. Asimismo, estos canales mostraban temas como la legitimidad de los regímenes árabes, la corrupción de los gobiernos, la libertad de los medios de comunicación, el desarrollo del estado civil y económico, actitudes hacia las minorías étnicas y religiosas, el estado de la mujer y el papel del Islam en la vida individual, la comunidad y el Estado (Kedar, 2005: 233-234).

La llegada de Bašār al-Asad estuvo marcada, no obstante, por el desarrollo de nuevos medios de comunicación. Durante la Guerra del Golfo y la invasión de Kuwait por parte de Iraq, proliferaron los canales por satélite en el mundo árabe. Este hecho supuso un dilema para los distintos regímenes del mundo arabo-islámico, aunque en Siria afectó a todos los medios salvo a la prensa escrita que permaneció, prácticamente, inmutable (Saqr, 1998).

Bašār al-Asad era consciente de que la libertad de los medios de comunicación era una medida de democracia, pluralismo, respeto de los derechos de los individuos y de la comunidad y, especialmente, el derecho a expresar una opinión pública. Pues, sabía que proporcionar información en el sistema político es una de las formas esenciales de asegurar que los individuos son capaces de participar en la vida política y pública. Por ello, los medios de comunicación tuvieron un papel prominente en las aparentes reformas de Bašār al-Asad, por lo que cuando llegó al poder se encargó de reemplazar a algunos de los miembros que estaban a la cabeza, tales como el ministro de información, la agencia oficial de noticias, radio, televisión y prensa.

De este modo, decidió dar cierta libertad poniendo algunos medios en manos privadas. Este es el caso, por ejemplo, de *al-Dūmarī (El Farolero)* que, tras tener cierta libertad, fue cerrado en el año 2003, ante la publicación de cierto contenido que “molestaba” al régimen. Por ello, se impuso una ley, según la cual había una sentencia de tres años de cárcel y una multa de más de un millón de libras sirias para quienes publicasen información maliciosa y alterase el orden público o dañase las relaciones

internacionales sirias. Además, toda aquella persona que publicara información que perjudicase al estado podía ser castigada. Por tanto, la ley acabó prohibiendo la comunicación con países extranjeros o con sus representantes, con el fin de procurar financiar la promoción de sus intereses o proyectos que lo implicasen; de manera que la ley proporcionó al Ministerio de Información la autoridad suficiente para demandar a los periódicos y castigar a los periodistas que no se ajustasen a las normas vigentes (Kedar, 2005: 272-275).

Así, las autoridades sirias llegaron incluso a emplear prácticas extralegales para intimidar y reprimir a todas aquellas personas que emplearan el derecho a la libertad de expresión. De hecho, muchos de ellos han llegado a ser torturados, golpeados o asesinados, por el simple hecho de manifestar divergencias de opiniones en el país (Saqr, 1998). Este es el caso, por ejemplo, de los caricaturistas sirios, puesto que muchos de ellos han sufrido brutales palizas o, incluso, han llegado a desaparecer. Por ejemplo, 'Alī Farzāt, como se explicará luego con más detalle, fue secuestrado la noche del 25 al 26 de agosto del año 2011 y le propiciaron una brutal paliza, con el fin de que dejara de dibujar. El desencadenante de esta paliza, y casi asesinato, fue un dibujo que criticaba al presidente Bašār al-Asad.

Con todo, los medios de comunicación en Siria fueron más un acto de propaganda que de información. Como se ha podido comprobar, la función básica de los medios de comunicación bajo el mandato de Ḥāfīz y Bašār al-Asad fue influir en la opinión de la sociedad, manipulando la verdad y persuadiendo a la población a través de una apelación directa a las emociones. Por ello, puede no resultar extraño la necesidad de manifestarse pidiendo libertad de expresión tras la llegada de Bašār al-Asad, no sólo porque la sociedad estaba ya cansada de la represión, sino también por la apertura a nuevos horizontes como el desarrollo de internet y las redes sociales o la televisión por cable que se fue desarrollando desde los años 90. Este hecho supuso

que la sociedad se diese cuenta de lo que verdaderamente estaba pasando, hasta el punto de organizarse y salir a la calle pidiendo libertad.

2.3. El desarrollo del humor y la caricatura en la Siria de ‘Alī Farzāt

Como se ha podido intuir con lo relatado hasta ahora, desde el primer momento, existió mucha literatura en lo referente al uso del discurso, los símbolos, las imágenes y los espectáculos de los regímenes autoritarios. Este es el caso de Ḥāfiẓ al-Asad, quien trató de reforzar la necesidad del culto al líder desde el primer momento. La importancia del culto al régimen y al Presidente sirio proporcionó un perfecto ejemplo de cómo el poder puede llegar a convertirse en algo simbólico, es decir, de cómo el poder, capaz de imponer la realidad del Estado, puede ser crucial para que se desarrollen levantamientos dentro de un país. Por tanto, cabe decir que el tema del arte y la revolución está patente en gran parte de las realizaciones artísticas contemporáneas, destacando las artes gráficas y el arte de la calle, tales como el muralismo, el cartelismo o, incluso, la caricatura y la imagen gráfica (Lavado, 1984: 242).

De hecho, como ya se ha visto, la llegada de Bašār al-Asad estuvo marcada por distintos levantamientos que culminaron con el desarrollo de una guerra civil, tras el desarrollo de la Primavera Árabe en Siria. En este contexto, el desarrollo del humor político, las artes gráficas y el arte de la calle se usó como un recurso recurrente para expresar demandas abiertamente. Dicho de otro modo, se convirtió en un medio de comunicación alternativo a los medios tradicionales, debido a que permitía expresar otras ideas diferentes a las del régimen que se habían consolidado con el desarrollo de la globalización de los medios de comunicación (Camps-Febrer, 2012: 23-24). Por ello, la caricatura se acabó convirtiendo en un sistema crítico perfecto que ponía en ridículo a personajes y hechos, así como también acabó siendo detonante sobre la

sociedad, siendo una de las armas favoritas de los artistas del momento (Lavado, 1984: 242).

Así pues, el desarrollo del sentido del humor político materializado en la caricatura socio-político es algo relativamente moderno. Este arte ha llegado, incluso, a ocupar un lugar privilegiado en el país en diferentes ámbitos de la vida social. Su nacimiento en Siria data de principios del siglo XX, fecha en la que aparecen las primeras caricaturas en algunos diarios como *al-Rāwī (El Narrador)* en el año 1909. Este nuevo arte tenía como objetivo criticar las costumbres sociales sin atacar la política de forma directa, por lo que el humor político era una vía de escape que se materializaba en forma de caricatura. Sin embargo, el rumbo de este arte fue cambiando con el paso de los años y se convirtió en una forma de crítica política mucho más aguda, sobre todo, en época colonial.

Aun así, el arte de la caricatura no terminó de irrumpir con fuerza en época colonial, debido al interés por privar al público sirio de toda manifestación política, así como la posterior clausura de diarios contrarios a Francia y en pro de la independencia. De hecho, muchos optaron por manifestar el humor político a través de la escritura, con el fin de protestar contra el imperialismo francés. Pues, existía un fuerte sentimiento de independencia que no se materializaría hasta el desarrollo de la Segunda Mundial.

Fue, entonces, cuando se abrió una etapa nueva para el desarrollo del humor político en forma de caricatura. Esta nueva etapa supuso una nueva era para la libertad de prensa, por lo que surgieron una gran cantidad de libros y revistas de historietas destacando títulos como *al-Muḍīk al-Mubkī (La Ironía)* a cargo de Ḥabīb Kahhaleh, gran innovador que llevó a cabo una dura crítica de la sociedad siria con estilo irónico y burlesco, usando como personaje principal a un burro para tratar los males sociales. El caso de esta revista era bastante curioso. Sus inicios fueron mucho

antes a los de la independencia tras la Segunda Guerra Mundial. Esta revista comenzó su andadura en torno al año 1929 y permaneció en escena 37 años, pero cada vez que trataban censurarla, su autor sacaba otra revista titulada *Māšī al-Ḥāl* (*No Pasa Nada*) que sustituía la anterior.

En los años 40, surgió una nueva revista satírica llamada *al-Dūniyā* (*El Mundo*), que criticaba la dureza del poder gobernante del momento, a través de dibujos y artículos atrevidos. Otra revista, *al-Asā al-Dimašqiyya* (*El Marzo Damasquino*), aparecida en 1956, mostraba una dura crítica social a través de dibujos y caricaturas, pero su vida también sería corta. Así, el desarrollo de este humor político cobró tanta importancia hasta tal punto que el Ejército sirio fue autor durante un tiempo de una revista llamada *al-Ŷundī* (*El Soldado*), en la cual se trataban cuestiones sociales y políticas.

No obstante, la mayoría de estas revistas acabaron siendo censuradas con la llegada del Ba'ṯ al poder en la década de los 60²⁷. Con los nuevos cambios acaecidos en Siria, no se podía criticar de manera directa al Presidente, debido a que los medios de comunicación estaban para legitimarlo y no criticarlo. Por ello, el arte de la caricatura fue reconducido con una clara manipulación política, siendo obligatorio seguir unos patrones necesarios para poder publicar. Esto conllevó a que las caricaturas escaseasen y perdieran sus funciones como arte de burla y crítica, a pesar de que muchas de ellas se realizaban en la diáspora o en la clandestinidad²⁸. Sin embargo, tras un periodo de estabilidad política, el desarrollo de la caricatura volvió a resurgir, aunque con un carácter más fuerte y renovado, debido a que la censura previa había desencadenado una necesidad de lucha y reivindicación que llegara a todos los sectores de la sociedad sin importar su nivel cultural. Del mismo modo, este

²⁷ El primer periódico independiente tras la llegada del Ba'ṯ al poder fue *al-Dūmarī* (*El Farolero*) en el año 2000. No obstante, como se ha comentado antes, no duró más de tres años abierto.

²⁸ Se recurrió a la simbología para poder evitar la censura, por lo que todas las críticas que se hicieron eran de manera indirecta.

arte se acabó viendo reforzado por el desarrollo de internet y las nuevas tecnologías, debido a que les permitía un mayor alcance, así como algo más de libertad a la hora de publicar las distintas críticas.

Por ello, este arte no puede ser considerado como fruto de profesionales, aunque los hay, sino más bien puede considerarse como un arte realizado por personas que gozan de gran talento que han sido motivadas por el espíritu de lucha y reivindicación. Por tanto, lo bueno y productivo de este arte es que ha permitido establecer una estrecha relación visible con el público, sin importar su nivel cultural²⁹. Por este motivo, la caricatura ha podido considerarse merecedora de una gran audiencia a todos los niveles de la sociedad siria (Salti, 2012: 140-143).

La caricatura en Siria no está sujeta a una época concreta o a una zona determinada. Del mismo modo, es algo que ha existido siempre, por lo que no puede considerarse como algo nuevo, aunque sí es bastante novedoso el desarrollo de su función y publicación. Pues, este desarrollo ha permitido saltarse los escollos económicos y la censura para poder seguir avanzando (Salti, 2012:148).

En lo referente a la función de la caricatura, se puede decir que no ha evolucionado mucho desde sus orígenes. Siempre ha sido una herramienta para hacer reír a la gente y para defender las libertades humanas, esforzándose por el bien y librándose del mal. De hecho, con el paso del tiempo dejó de estar supeditado a revistas y periódicos, pasando a estar estrechamente relacionado con las redes sociales e internet. Prueba de ello son los distintos portales que surgieron en la red social Facebook que publicaban una gran cantidad de caricaturas durante el desarrollo de la Primavera Árabe en Siria. Por tanto, este arte, convertido en medio de

²⁹ La caricatura fomenta una identidad colectiva que, a través de un punto de lucha en común, rompe con la desigualdad social y los estratos sociales, impulsando la curiosidad crítica e intelectual.

comunicación social, ha sabido aprovechar todo lo que encuentra a su alcance para poder expandirse y llegar a todo tipo de público.

La caricatura se ha convertido en el medio de queja más importante, en el que refleja las preocupaciones de la sociedad siria. Las caricaturas más comunes en los últimos tiempos son aquellas que tratan temas como la pobreza, la corrupción y el paro. Son comunes personajes como el agente de policía o el funcionario. De este modo, la caricatura se convierte, como se ha insinuado anteriormente, en una vía de escape para el pueblo, exponiendo sus problemas e inquietudes, e intentando corregir sus desgastadas tradiciones y costumbres, alentando una concienciación cultural sin perder su legado (Salti, 2012: 146).

Así, la caricatura en Siria se ha convertido en una herramienta capaz de conquistar el espacio público de una manera asombrosa. Esto probablemente se deba a que la caricatura goza de una mayor libertad para expresar los puntos de vista del caricaturista. De hecho, la función de la caricatura en Siria no es necesariamente el hecho de hacer reír, sino expresar una serie de sentimientos compartidos. Tal vez, este hecho sea una consecuencia directa de la tradición oral, es decir, el problema de la tradición oral es que no se mantiene en el tiempo, mientras que la escrita sí. Por ello, la caricatura se convierte en esa simbiosis perfecta en la que la oralidad y la escritura se muestran para mostrar las necesidades de lucha de un pueblo (Camps-Febrer, 2012: 25-26).

Además, este arte ha llegado a traspasar fronteras no sólo a las publicaciones en prensa escrita, sino también a las distintas exposiciones y concursos que se han realizado dentro y fuera del país. Dentro de estas exposiciones y concursos, merece la pena destacar el Concurso Internacional de Caricatura que tiene lugar cada año en Siria. El Festival Internacional de caricaturas de Siria es uno de los eventos artísticos más prestigiosos a nivel internacional que se celebra anualmente en un país árabe. El

evento suele contar con la participación de numerosos caricaturistas de todos los países del mundo y cada año va dirigido a un hecho importante dentro del mundo arabo-islámico, sobre el que pretenden llamar la atención. Por ejemplo, la edición del año 2014 fue dirigida al tema del terrorismo bajo el título *El ojo desarmado sirio resiste ante espada del terror* y la ganaron dos artistas iraníes, a pesar de que se presentaron caricaturistas de otros países como China o Ucrania (Anónimo, 2014).

Por otro lado, son muchos los caricaturistas sirios los que organizan exposiciones de sus caricaturas dentro y fuera del país. El objetivo de estas exposiciones es mostrar los verdaderos hechos que tienen lugar dentro del país y que el resto de medios de comunicación es incapaz de transmitir. Un ejemplo de este tipo de exposiciones es el caricaturista 'Alī Farzāt, quien ha organizado exposiciones tanto en Siria como en Europa con el fin de dar a conocer sus dibujos al resto del mundo.

En este sentido, puede afirmarse que, a pesar de que existen numerosas agrupaciones, asociaciones y ligas artísticas desde mediados del siglo XX, la caricatura no ha gozado de tanta popularidad como hasta ahora. Tal vez, la primera asociación caricaturista digna de mención sea la Familia Siria para la Caricatura, formada por 26 miembros y cuyo fin es reunir el mayor número posible de artistas tanto sirios residentes en la propia Siria como en el extranjero (Salti, 2012: 146-147). Sin embargo, una de las sociedades de caricaturistas fue la rama Siria de FECO (*Federation of European Cartoonist's Organizations*). FECO se fundó en 1983 en Europa y tenía como objetivo agrupar a todos los caricaturistas europeos, aunque fue cambiando de rumbo para incluir caricaturistas de todas partes del mundo, como Australia, Japón, Irán o Siria. La rama siria fue creada en marzo del año 2008 por Rā'id Jalīl, aunque duró poco tiempo debido, probablemente, a disputas entre sus miembros. De hecho, si se accede a la parte en la que aparecería lo referente a Siria, puede observarse que está totalmente desaparecido (FECO, 2015).

En lo referente a los temas que se ven en las caricaturas sirias, hay que decir que básicamente existen los mismos temas que en las caricaturas del resto del mundo arabo-islámico, tales como la falta de libertades, la corrupción y la pobreza. Del mismo modo, también destacan temas como el imperialismo norteamericano, el sionismo judío y el colaboracionismo por parte de algunos países (Lavado, 1984: 244). No obstante, la mayoría de los caricaturistas se han ido centrando cada vez más, en los últimos tiempos, en representar de una manera directa al presidente Bašār al-Asad. Como se comentó anteriormente, han llegado a publicarse más de 3000 caricaturas sobre él, donde la cara de Bašār al-Asad ha ido cambiando, según ha ido evolucionando la revolución. Sin embargo, se han ido desarrollando temas propios dentro de las caricaturas desarrolladas en Siria. Así, dentro de estos temas, pueden destacarse los siguientes:

- 1) Los villanos, sus políticas y sus discursos. La opresión del pueblo es personificada en la cara de Bašār al-Asad, cuyo régimen trata de rendirle culto. Este culto se identifica con la fuente de todo lo bueno del poder y la legitimidad a su gobernante. De ahí, la necesidad de hacer un bien para la sociedad ridiculizando todo esto, por lo que los caricaturistas generan las figuras de los “villanos”. Los villanos pueden ser miembros de la élite militar y política o, incluso, figuras estereotipadas que representan una élite del colectivo social. Del mismo modo, también puede verse una animalización de algunos personajes, con el fin de criticarlos y ridiculizarlos. Este es el caso del presidente Bašār al-Asad, cuyo apellido significa *león* en español y es utilizado para ridiculizar al presidente, convirtiéndolo en otro animal más débil, como una jirafa o un burro.

Por otro lado, además de criticar la élite militar y política, también las caricaturas muestran los distintos eventos políticos que han tenido lugar en

el país en los últimos tiempos. Los dibujos muestran una clara influencia del contexto político, la atmósfera de las libertades u opresiones, la resistencia de la sociedad, la existencia de criticismo en las estructuras políticas, etc. Por ello, los caricaturistas tratan de secuestrar la narrativa del régimen y darle la vuelta para exponer lo absurdo y lo inconsciente del discurso, mostrando la verdadera realidad de los eventos políticos.

- 2) La comunidad internacional. Otro tema característico dentro de las caricaturas desarrolladas en Siria en los últimos tiempos ha sido la burla y la sátira a poderes extranjeros y a organismos internacionales, tales como la Organización de las Naciones Unidas y la Liga Árabe. La sátira y la crítica recaen directamente sobre la mala consciencia de la audiencia internacional. Por este motivo, cambian el discurso que aparentemente reflejan estos poderes de cara al mundo entero, de modo que los caricaturistas sirios representan todo este discurso en forma de queja, mostrando el victimismo y de la falta de solidaridad de estos países.
- 3) Los revolucionarios y sus misiones, o la propia representación de la oposición a través de una imagen ideal por parte de la población y de los activistas que apoyan y lideran los levantamientos. Otro tema importante representado en las caricaturas sirias de los últimos tiempos es la representación de la oposición. Su importancia recae en la necesidad de representar un ideal de la revolución y de legitimación de sus misiones. Esta imagen busca contraatacar las acusaciones del régimen a los activistas, tachándolos de “infiltrados”, “bandas armadas” y “terroristas”. No obstante, también existe una auto-crítica relacionada con la oposición, especialmente hacia aquéllos que están en el exilio, debido a que existe una división interna que impide que se pongan de acuerdo para llevar a

cabo una auténtica revolución que acabase con el régimen (Camps-Febrer, 2012: 26-37).

Por otro lado, también es preciso decir que se ha ido ampliando el abanico de técnicas utilizadas por los caricaturistas sirios, desde el dibujo básico con tinta negra hasta las acuarelas, llegándose a utilizar incluso las más modernas técnicas informáticas para crear y retocar dibujos. Todas las escuelas han usado un sinfín de técnicas siguiendo un estilo determinado, al igual que los artistas de cualquier parte del mundo, ya que el nivel de los caricaturistas sirios es equiparable, a pesar de que sólo pueden considerarse tres escuelas en Siria: la clásica, la moderna y la híbrida.

- a) La escuela clásica: Esta escuela comienza su andadura a la par del desarrollo del arte de las caricaturas en Siria. Va creciendo durante todo el siglo XX hasta gozar de un nivel de profesionalidad importante de la mano de los dibujantes del siglo pasado. Estos dibujantes usaban la técnica de la tinta negra para dar un aspecto de contraste simple entre el negro y el blanco, interesándose por el sombreado y el aumento del dibujo, dando entrada, posteriormente, a las acuarelas o el guache. La belleza de estas caricaturas reside en el dominio del dibujo de los personajes, haciendo resaltar sus rasgos y expresiones caricaturescas mediante ensanchamientos y alargamientos de sus figuras.
- b) La escuela moderna: Esta escuela comienza con el desarrollo de la informática y los ordenadores. Los artistas comienzan a dibujar directamente en el ordenador sin usar lápiz ni papel, agilizando y facilitando con ello su labor, por lo que logran amplios coloridos con un simple gesto de ratón. El problema de esta gran facilidad para crear caricaturas es que ha llevado a descuidar los criterios de la calidad de las caricaturas. Todo esto ha conllevado a que el público no preste demasiado interés en el

dibujo, aunque la idea sea buena. Sin embargo, no todo es tan negativo en lo referente a esta escuela, puesto que, afortunadamente, existen muchos caricaturistas que no sacrifican ni una buena idea ni la calidad en su arte, siendo muy exigentes a la hora de mostrar todo lujo de detalles.

- c) La escuela híbrida: Esta escuela es una fusión de las dos anteriores. Sus artistas dibujan mezclando la técnica de la tinta negra con las técnicas de sombreado y aumento. A continuación, trasladan sus dibujos al ordenador usando un escáner, para retocar los dibujos ajustando los colores, los fondos, etc. Estas técnicas son de alto rendimiento para las caricaturas, debido a que permiten realizar dibujos mucho más rápido y perfeccionarlos, aprovechando la tecnología, por lo que no se descuida la calidad en ningún momento (Salti, 2012: 144-145).

Con todo, la risa y el sentido del humor desarrollado a través de las caricaturas en sus distintas versiones se ha convertido en una forma de actuar que permite establecer el orden y generar, de algún modo, cierto aperturismo político. Pues, este tipo de comedia proporciona a los ciudadanos salir de esa oscuridad en la que llevan inmersos desde hace unos años. Es una forma de abrir distintas visiones alternativas, por lo que es necesario tener en cuenta el contexto histórico en el que se desarrollan, debido a que su desarrollo está asociado a un complicado proceso ideológico (Wedeen, 2013: 863-871). Un ejemplo de todo esto puede verse en que los levantamientos en Siria han dado rienda suelta al desarrollo del humor y la sátira a través de los distintos medios de comunicación, por lo que no es de extrañar el gran número de páginas satíricas que han florecido en los últimos años en las redes sociales (Wind, 2012, 20 de agosto).

De este modo, esta innovadora forma de activismo político ha logrado cambiar el sistema natural de desobediencia civil ante el régimen, debido a que le resulta difícil

saber cuándo la ironía y el sentido del humor van a salir a escena (Della Ratta, 2012, 13 de febrero). No obstante, estos artistas innovadores tienen que pagar un alto precio por sus hazañas. Este es el caso, por ejemplo, de Ibrahīm Qašūš, un poeta satírico que se acabó convirtiendo en el “poeta de la revolución”, debido a que el gobierno sirio se encargó de asesinarlo, cortándole las cuerdas vocales en Julio de 2011. Él había sido el autor de muchas de las canciones que se cantaban en las revueltas sirias y su asesinato fue un intento de frenar la revolución. Sin embargo, el régimen no logró frenar que sus canciones se expandieran por todo el país. Otro ejemplo significativo, que se relatará más adelante con más detalles, es el de ‘Alī Farzāt, quien sufrió una brutal paliza la noche del 25 al 26 de agosto del año 2011 por una caricatura en la que Mu‘ammār al-Qaḏḏāffī y Bašār al-Asad escapaban juntos de sus respectivos países (Camps-Febrer, 2012: 42-46).

Por tanto, este humor político desarrollado en forma de sátira se acabó convirtiendo en un arma de lucha contra el miedo, donde la risa había logrado crear una nueva narrativa que forma parte del acervo cultural de la sociedad siria. Con todo, si se echa un vistazo a las noticias de Siria, puede contemplarse que la pluma, el pincel, la cámara e, incluso, el hilo y la aguja acabaron transformándose en algo más poderoso que la espada, debido a que podía llegar a todos con una simple mirada. De este modo, tanto la risa como la sátira acabaron siendo una forma alternativa de reportaje que mostraban las historias de un conflicto infinito, capaz de acercarse a un público de todas las edades y estratos sociales (Sheerin, 2013, 12 de julio).

3. ‘ALĪ FARZĀT: VIDA DE UN HOMBRE DEDICADO AL ARTE DE LAS CARICATURAS

Como se ha podido ver, antes de analizar con todo detalle la vida y obra de ‘Alī Farzāt³⁰, se ha hecho un análisis de las caricaturas a nivel general y a nivel particular. Dicho de otro modo, se ha relatado tanto el desarrollo de las caricaturas a nivel general como en el caso concreto de Siria. Asimismo, se ha analizado la historia de la Siria contemporánea, relatando los principales hechos. El objetivo de este análisis, tal como se comentó en el capítulo anterior, es contextualizar al caricaturista en relación a su propio país y al mundo arabo-islámico, en general.

En este sentido, a partir de ahora, se realizará un análisis del propio caricaturista para ejemplificar y completar lo narrado anteriormente. Para ello, se hará un recorrido por su vida para terminar de contextualizar sus dibujos. Los dibujos de ‘Alī Farzāt, como se explicó anteriormente y se matizará más adelante, han estado marcados por los acontecimientos que le tocaron vivir, por lo que es necesario mostrar las distintas reacciones que ‘Alī Farzāt tuvo ante esos acontecimientos, antes de comenzar a hacer un análisis exhaustivo de las características de sus caricaturas.

3.1. Biografía de ‘Alī Farzāt

‘Alī Farzāt nació el 22 de junio de 1951 en Ḥamā (Siria) y ha sido reconocido como uno de los mejores caricaturistas del mundo arabo-islámico, debido a que tiene una producción de más de 15.000 caricaturas a sus espaldas (Moubayed, 2006: 532-534). Desde pequeño ya soñaba con convertirse en un gran caricaturista y así fue.

³⁰ Se ha escogido a este caricaturista debido a que tiene más de 15.000 caricaturas a sus espaldas. Del mismo modo, hay que decir que ha sido uno de los caricaturistas más trascendentales, en tanto que se ha convertido en un símbolo de inspiración tanto para Siria como para el resto del mundo arabo-islámico. Además de esto, hay que decir que, como se verá a continuación, es de los pocos caricaturistas que ha dibujado para periódicos occidentales y de Oriente Medio, por lo que su perspectiva es bastante amplia, a diferencia de otros.

Comenzó a dibujar a la edad de cinco años. De hecho, desde muy joven, tomó clases de arte y realizó bocetos de sus pinturas, que fue recopilando en un cuaderno.

Su padre era director del Departamento de Vivienda y Registro. Trabajaba haciendo papeleo y poniendo sellos y firmas. Sin embargo, el reverso de sus papeles presentaban algo especial: los garabatos de su hijo, dando a conocer su gran sueño de ser dibujante. No obstante, su padre nunca llegó a castigarlo por esta divertida hazaña, pues era consciente del gran talento que tenía su hijo y de que algún día sus dibujos serían importantes. Sin embargo, su padre tuvo que ir al colegio en varias ocasiones, debido a que ‘Alī Farzāt se metía en más de un lío por sus caricaturas. En la escuela primaria, ‘Alī Farzāt hacía caricaturas de sus profesores, por lo que fue expulsado del colegio cuando se dieron cuenta. A pesar de todo, hay que decir que era un niño honesto y sincero. Su objetivo era bastante claro, pero sus profesores eran muy estrictos.

Así, a la edad de 12 años tuvo lugar la publicación de su primera caricatura. Su primer dibujo se publicó cuando estaba en sexto curso en el periódico *al-Ayyām* (*Los Días*) y apareció en la portada bajo un titular sobre la Guerra de la Independencia de Argelia. Más tarde, el dueño del periódico le escribió una carta, en la que le pedía que fuera a trabajar a Damasco como caricaturista. Como consecuencia de esto, ‘Alī Farzāt se sintió bastante sorprendido, ya que, según él, no sabía dibujar, pues era un simple estudiante de sexto curso con 12 años de edad. Paradójicamente, dicho periódico fue censurado, por lo que echó el cierre con la llegada del Ba‘ṭ al poder (Anderson, 2005: 13-15).

En 1969, ‘Alī Farzāt comenzó a dibujar para *al-Tawra* (*La Revolución*) y en 1970 comenzó sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Damasco (Anónimo, 2006). Sin embargo, tuvo que dejar Damasco en su tercer año de carrera para realizar el servicio militar, donde continuaba dibujando sin descanso y,

prácticamente, a escondidas (Taleb, 2005: 14-17). No obstante, ese mismo año (1973) se casó con ‘Ā’ida Anṣārī, con quien tuvo dos hijos y dos hijas (Anónimo, 2006).

Estos primeros trabajos mostraban acciones y comportamientos basados en temas generales, como el hambre y la pobreza. Poco a poco se hicieron famosos, hasta tal punto que la gente comenzó a comprar periódicos. Aun así, los primeros atisbos de censura no tardarían en llegar. Algunas veces, el editor jefe del periódico *al-Tawra* (*La Revolución*) no terminaba de entender el simbolismo de algunos de sus dibujos, por lo que, una vez que se publicaban, solía recibir llamadas del Gobierno³¹.

De este modo, tuvo que seguir un nuevo procedimiento a la hora de publicar dibujos. En primer lugar, el editor jefe echaba un vistazo al dibujo en sí. Entonces, si él lo aprobaba, lo mandaba al Director General de Prensa. A continuación, bien lo encontrase controvertido o bien lo encontrase difícil de entender, el Director General de Prensa se encargaba de mandarlo al Ministro de Información, quien se encargaba de controlar los medios de comunicación. A pesar de todo, a veces, como no terminaba de comprender el sentido y la simbología del dibujo, el Ministro de Información permitía que se publicara. Sin embargo, la gente sí lograba entenderlo, debido a que el significado era más simple de lo que parecía, y, como consecuencia, el teléfono volvía a sonar con tono de enfado por parte del gobierno. Por este motivo, en algunas ocasiones el Director General de Prensa se sentaba con ‘Alī Farzāt contemplando alguno de sus dibujos con el fin de censurarlos, simplemente porque no confiaba en que volvieran a ocurrir este tipo de cosas (Halasa, n. d.).

Un caso parecido le ocurrió en el año 1977 cuando trabajaba en la revista *Usāma*. Con tan sólo 26 años, ‘Alī Farzāt creó una tira cómica para esta revista que se tituló *Los viajes de Ibn Baṭūṭa*. Ibn Baṭūṭa era representado con barba y bigote,

³¹ El uso de símbolos es bastante importante, ya que es la única manera de romper con la censura impuesta por el Gobierno; de ahí que el Ministro de Información Sirio se cuestionara las caricaturas de este caricaturista, ya que sabía manejar los dobles sentidos de una manera impecable.

llevando sobre la cabeza un turbante en forma de globo. Entonces, para que todo el mundo fuera capaz de entenderlo con facilidad, ‘Alī Farzāt representó también a algunos personajes bastante relevantes del mundo arabo-islámico, tales como Muḥammad ‘Alī, ‘Umar Šarīf y el cantante ‘Abd al-Ḥalīm al-Ḥāfiẓ. Estos personajes también llevaban un turbante en forma de globo sobre sus cabezas y eran avatares de Ibn Baṭūṭa que cantaban y bailaban. Pero, después de todo esto, dentro de la misma tira cómica, el histórico viajero empuja a su burro al presente, donde su tamaño se ve reducido, probablemente como una consecuencia directa de los tiempos modernos.

El resultado de todo esto fue que el director de la revista *Usāma* mandó una carta quejándose por la representación que ‘Alī Farzāt había hecho de Ibn Baṭūṭa. Lo novedoso de ‘Alī Farzāt fue que no utilizó figuras tradicionales para ridiculizar a su adversario, tales como el poeta Abū Nuwās o ʿYūḥā, sino que optó por utilizar un personaje histórico notable que el autor de la carta notó altamente insultante. Probablemente, el problema fue que durante este tiempo la ideología de esta revista estaba empezando a cambiar, por lo que su material se estaba haciendo cada vez menos controvertido y de ahí que la sátira de ‘Alī Farzāt no fuera tomada con mucha aceptación (Halasa, 2012, junio: 22).

Sin embargo, a pesar de todo, ‘Alī Farzāt logró convertirse en un gran caricaturista tanto en el ámbito nacional como internacional, hasta tal punto que llegó a convertirse en el director de *Rabiʿāt al-Rassāmīn al-Kārīkātīr al-ʿArab* (*La Sociedad de Caricaturistas Árabes*) en 1980 (Editores, 2005b: 237). Su primer premio no llegaría hasta los años 80, fecha en la que obtuvo en Berlín (Alemania) el Primer Premio en el Festival Intergráfico Internacional. A raíz de entonces, ‘Alī Farzāt logró abrirse camino en la prensa internacional, de manera que sus dibujos comenzaron a abrirse campo en Europa, llegándose a publicar, incluso, en el periódico francés *Le Monde* (*El Mundo*).

Con todo, la década de los 80 fue muy productiva y estuvo cargada de éxitos para ‘Alī Farzāt. Triunfó en su país natal, ganando el Primer Premio del Primer Festival de Caricaturas de Damasco celebrado en 1980, así como también logró alcanzar por segunda vez el Primer Premio en el Segundo Festival de Caricaturas de Damasco, celebrado en el año 1982. En 1984, ‘Alī Farzāt colabora en la producción de un anuncio animado sobre la contaminación con la televisión qatari. Por otro lado, en 1985, expone sus caricaturas en Moscú en una exposición realizada por el Centro Cultural Sirio y, en ese mismo año, también logró el Tercer Premio en el Festival Internacional de Capravo (Bulgaria).

Aun así, durante esta década, ‘Alī Farzāt también fue creándose algunos enemigos. De este modo, en 1989 tuvo la oportunidad de participar en una exhibición en el Instituto del Mundo Árabe en París (Francia) y, como consecuencia, sus caricaturas empezaron a ser censuradas y prohibidas en países como Iraq, Jordania y Libia (Anónimo, 2006). De hecho, ese mismo año, fue acusado por Ṣaddām Ḥusayn de parodiarle, por lo que fue desterrado y amenazado de muerte. Como consecuencia, propio ‘Alī Farzāt, lejos de amedrentarse por aquellas amenazas, abogó por el derribo de Ṣaddām Ḥusayn de una manera pacífica y divertida, al mismo tiempo. Dicho de otro modo, ‘Alī Farzāt comenzó a representarlo enérgicamente junto a su gobierno en un gran número de caricaturas, en las que ponía de manifiesto las atrocidades del régimen iraquí, al mismo tiempo que lo criticaba de una manera sencilla y audaz (Editores, 2005a: 16-17).

A pesar de todo, en 1990 comenzó a trabajar en el periódico estatal *Tiṣrīn* (Octubre), donde solía publicar sus críticas al régimen sirio, a través de sus caricaturas, de una manera indirecta. Ese mismo año, el Centro de Prensa de Oriente Medio le hizo entrega de la medalla de oro al mejor caricaturista árabe, galardón que volvería obtener al año siguiente por segunda vez consecutiva. En 1994, fue

seleccionado como uno de los cinco mejores caricaturistas del mundo en Alemania (Anónimo, 2006).

En el año 1996, ‘Alī Farzāt conoció a Bašār al-Asad en una exposición del propio artistas. A Bašār al-Asad le hicieron gracia algunos de los dibujos del caricaturista. Entonces, el futuro presidente de Siria le pidió el número de teléfono y entablaron una amistad entre ambos. Bašār al-Asad quedó asombrado por el pensamiento de ‘Alī Farzāt y quería escuchar opiniones que no estaba acostumbrado a escuchar (Bennett, 2012, 10 de marzo).

De este modo, en el año 2000, cuando Bašār al-Asad llegó al poder, hubo un atisbo de libertad de expresión en el país tras el estallido de la “Primavera de Damasco”, que lejos de ser reprimida fue apoyada por el régimen. Tal como se vio en el contexto histórico, todo parecía que iba a cambiar, dando lugar a una Siria más libre y moderna, en la que todo el mundo tuviera derecho a decir u opinar lo que sintiera sin tener que ser encarcelado por ello. En este sentido, ‘Alī Farzāt, bajo el título de *al-Dūmarī (El Farolero)*, fundó el primer periódico satírico independiente en Siria desde la llegada del Ba‘t al poder en el año 1963. Este periódico satírico se basaba en la sátira política y presentaba un estilo similar al diario semanal *Le Canard Enchâiné (El Pato Encadenado)*. El primer número se publicó en febrero de 2001, vendiéndose un total de 50.000 copias en menos de cuatro horas. Como consecuencia de este gran éxito y de los otros, en general, en 2002 ‘Alī Farzāt obtuvo el Premio Príncipe Claus en Holanda para “el logro de la cultura y el desarrollo”.

Sin embargo, todo esto molestó a Bašār al-Asad, que había desviado su discurso inicial en el que promulgaba la libertad de expresión y personal, volviéndose tan severo como su padre. Por tanto, ‘Alī Farzāt comenzó a sentirse reprimido por parte del gobierno, debido a una serie de caricaturas que criticaban al presidente Bašār al-Asad y al gobierno, por lo que el periódico se vio obligado a cerrar en el año

2003 (Moubayed, 2006: 532-534). No obstante, lejos de amedrentarse ante esta situación, ‘Alī Farzāt comenzó a publicar sus dibujos en el periódico kuwaití *al-Waṭan* (*La Nación*) (AFP, 2011, 25 de agosto).

Uno de los temas que molestó al gobierno fue la corrupción. Un escándalo estalló con sueros intravenosos porque estaban fuera de fecha y, sin embargo, todavía estaban siendo utilizados en un hospital de Damasco. Entonces, ‘Alī Farzāt dibujó bolsas de suero llenas de peces, como símbolo de protesta. *Al-Dūmarī* (*El Farolero*) fue tolerado durante dos años y tres meses exactamente. Durante este período, hubo dos intentos de arrestar a ‘Alī Farzāt y se presentaron 32 denuncias en los tribunales contra *al-Dūmarī* (*El Farolero*). Del mismo modo, estudiantes *Pro-Ba‘ṭ* se manifestaron frente a las oficinas de *al-Dūmarī* (*El Farolero*), para impedir que ‘Alī Farzāt siguiera haciendo tales críticas. Por tanto, ‘Alī Farzāt y su equipo tuvieron que trabajar dibujando desde fuera, ya que era la única manera de continuar con la revolución dentro de la propia Siria.

Los dibujos de ‘Alī Farzāt tocaban directamente a la gente y les hacía pensar, al mismo tiempo que confiaban en ellos. Sus caricaturas se convirtieron en el faro que la gente buscaba y necesitaba. Por ello, sin querer, ‘Alī Farzāt dio alas a sus dibujos, para que a través de su simbología, fueran aplicables a todo el mundo. Sin embargo, no sólo llegaron a impactar en el ámbito internacional, sino que también sirvieron para hacer reaccionar a la gente dentro de la misma Siria; de ahí que su periódico fuera censurado y se viera obligado a publicar en el periódico kuwaití *al-Waṭan* (*La Nación*) (Halasa, n. d.).

Años más tarde, en 2005, ‘Alī Farzāt publicó *A Pen of Damascus Steel. Political Cartoons of an Arab Master* (*Una Pluma de Acero de Damasco: Caricaturas de un Maestro Árabe*). Este libro abarcó, junto a una introducción bilingüe árabe-inglés que permitía que todos entendieran los objetivos y la finalidad del libro, algunas de las

más de 15.000 caricaturas que ‘Alī Farzāt había creado en los últimos 35 años, mostrando la realidad a la que estaban sometidas las distintas sociedades arabo-islámicas. Estas caricaturas reflejaban, entre risas y lágrimas, la falta de libertad, democracia, amor y paz que asolaba a estos países, siendo uno de los males contemporáneos. Por tanto, con este libro, ‘Alī Farzāt pretendía encarnar una ambigüedad sencilla y compleja que ilustrase de una manera directa su creación (Farzāt, 2005).

A pesar de todo, ‘Alī Farzāt echaba de menos el periódico que él mismo había fundado tras tantos años de opresión en su país natal. Entonces, en octubre de 2010, volvió a la sede de *al-Dūmarī (El Farolero)*, que había permanecido cerrada durante años, y la convirtió en una galería de arte satírico. Él mismo quería seguir tejiendo el camino que había tomado el periódico, después de ver su popularidad ante el público. De hecho, esa popularidad se había mantenido hasta tal punto que el día de su inauguración asistieron un gran número de personas que quedaron maravilladas ante los dibujos que el artista había realizado, mezclando nuevas formas de colores, en grandes piezas de tela, camisetas y llaveros. El público quedó impresionado por la nueva forma que su arte había tomado (Anónimo, 2013, 30 de marzo).

A través de este hecho, ‘Alī Farzāt demostró que no tenía miedo a la censura del gobierno sirio, por lo que su arte iba seguir estando presente en la sociedad siria. De hecho, tras llegar la Primavera Árabe a Siria en marzo de 2011, bien por contagio por lo que había pasado en otros países, bien por influencia de los movimientos y levantamientos que habían tenido lugar en Siria desde la llegada de Bašār al-Asad al poder, las caricaturas de ‘Alī Farzāt empezaron a criticar de una manera más directa al régimen sirio, tras un breve periodo de amistad con Bašār al-Asad. Sin embargo, aunque no lograron silenciarlo, las consecuencias fueron bastante graves para ‘Alī Farzāt, ya que estuvo a punto de perder la vida como consecuencia de una caricatura

en la que mostraba a Bašār al-Asad sudoroso agarrando una maleta, mientras hacía autostop para que Mu‘ammār al-Qaḏḏāfī lo recogiera para poder escapar juntos de sus respectivos países.



Figura 19: Bašār al-Asad y Mu‘ammār al-Qaḏḏāfī tratando de escapar juntos de sus respectivos países.

El hecho tuvo lugar la madrugada del 25 al 26 de agosto de 2011, en torno a las 5 am en la plaza Umayyad, cuando ‘Alī Farzāt salía de su estudio para volver a casa. ‘Alī Farzāt había recibido días antes amenazas en su teléfono y en su correo electrónico, así como en su perfil de Facebook. Solía trabajar hasta altas horas de la noche en su estudio, pero aquella noche fue diferente, ya que al salir notó como un coche le perseguía a altas horas de la madrugada.

Entonces, su coche fue interceptado por varios sicarios enviados por el presidente sirio Bašār al-Asad. En un primer momento, intentaron abrir las puertas del coche de ‘Alī Farzāt, pero éste las había bloqueado por seguridad. No obstante, los sicarios rompieron las puertas y entraron en su coche. Le pusieron una bolsa en la cabeza y le ataron las manos. Una vez hecho esto, empezaron a golpearle sin

descanso durante diez minutos seguidos dentro del propio coche de ‘Alī Farzāt. A continuación, lo sacaron del coche y lo montaron en el asiento de atrás de otro coche, obligándole a que se agachara poniendo la cabeza entre las piernas y las manos encima de la cabeza. Acto seguido, le desataron las manos y se las agarraron entre dos personas, una a cada lado. Entonces, uno le golpeó mientras le decía al otro: “Rómpele sus manos para que deje de dibujar sobre Bašār y los presidentes, y sus maestros. Él debe aprender”. De este modo, golpearon cada una de sus manos durante cinco minutos.

Ante esta situación, ‘Alī Farzāt quedó inconsciente y no se podía mover. Probablemente, pensaron que había muerto, sobre todo, porque no lograron verle la cara, debido a que no le habían quitado la bolsa inicial que le habían puesto. Así, uno de ellos dijo: “abre la puerta de atrás” y, en torno a unos 45 minutos más tarde, lo arrojaron a la carretera. El coche se movía a unos 20 km/h, por lo que el impacto de ‘Alī Farzāt contra el suelo no fue tan grave y logró salvar la vida. Su cuerpo rodó y permaneció en la acera, lugar donde lo encontraron y lo llevaron al hospital. Una vez en el hospital, lo reconocieron y lo llevaron a Kuwait para que se recuperase.

A la mañana siguiente, todos los medios de comunicación cubrieron la noticia del ataque al caricaturista sirio, así como también Estados Unidos condenó el brutal ataque que sufrió el caricaturista. Este hecho honró en el alma a ‘Alī Farzāt, pues le permitió saber que el arte todavía podía causar impacto y enviar un mensaje al corazón de la sociedad. No obstante, tras este atentado, fue difícil para ‘Alī Farzāt volver a dibujar, puesto que sentía sus dedos con bastante rigidez, de manera que dibujaba poco a poco debido a que si dibujaba durante largos periodos de tiempo podía llegar a ser doloroso. Aun así, continuó dibujando y haciendo que sus dibujos fueran cobrando cada vez más fuerza (Farzāt, 2012).

Por otro lado, el Comité de Coordinación Local (CCL), un grupo de activistas en representación de la rebelión siria, dijo que sus dibujos y su cartera fueron requisados, por lo que el ataque no había sido más que una advertencia y que la próxima vez sería aún más grave. No obstante, lejos de callar las voces del pueblo sirio, los miembros sirios de la oposición no tardaron en mostrar su indignación. Prueba de ello fue la foto de ‘Alī Farzāt hospitalizado haciendo un corte de mangas que apareció en muchos de los perfiles de Facebook (EFE, 2011, 7 de diciembre).



Figura 20: ‘Alī Farzāt hospitalizado haciendo un corte de mangas al gobierno sirio.

Con todo, ‘Alī Farzāt se acabó convirtiendo en todo un símbolo de la Primavera Árabe en Siria y de la posterior guerra civil. Dicho de otro modo, logró dejar al régimen sirio en ridículo, pues lejos de acabar con su activismo y su gran producción artística, lo engalanaron haciendo que sus dibujos cobraran mucha más fama de la que ya tenían. De este modo, muchos fueron los caricaturistas que se solidarizaron con él, publicando caricaturas y haciendo exposiciones en su honor. Un ejemplo de ello fue la exposición que tuvo lugar el septiembre de 2011 en Atelier du Caire, en asociación con

el Museo de El Cairo en Fayum y la Asociación de Caricaturistas Egipcios. En dicha exposición, los caricaturistas y artistas que participaron hicieron un magnífico cartel en el que recogían firmas y buenos deseos que más tardes mandaron a ‘Alī Farzāt para mostrarle su apoyo incondicional (Taher, 2011, 15 de septiembre).

Por otro lado, los países occidentales también solidarizaron con el caricaturista ante el brutal atentado que sufrió. Como ya se ha comentado antes, Estados Unidos condenó el atentado que sufrió el caricaturista. Pero, tal vez el hecho más significativo fue que el Parlamento Europeo decidió concederle el Premio Sájarov a la Libertad de Conciencia 2011. El premio Sájarov a la Libertad de Conciencia, denominado así en memoria del científico y disidente soviético Andrei Sájarov, ha sido concedido anualmente por el Parlamento Europeo desde 1988 a personas u organizaciones que han hecho importantes contribuciones a la lucha por los derechos humanos o la democracia. En el 2011 fue entregado a cinco representantes del mundo árabe, en reconocimiento y apoyo a su compromiso por la libertad y los derechos humanos. Los galardonados fueron Asmā’ Maḥfūẓ (Egipto), Aḥmad al-Zubayr Aḥmad al-Sanūsī (Libia), Razān Zaytūna (Siria), ‘Alī Farzāt (Siria) y, póstumamente, a Muḥammad Bū‘azīzī (Túnez). La decisión fue tomada por la Conferencia de Presidentes (el Presidente del Parlamento y los presidentes de los grupos políticos), donde el presidente de la Eurocámara del momento, Jerzy Buzek, subrayó que estas cinco personas habían contribuido a cambios históricos en el mundo árabe, por lo que con este galardón el Parlamento deseaba confirmar su solidaridad y firme apoyo a su lucha por la libertad, la democracia y el fin de los regímenes autoritarios. Asimismo, añadió que el premio era un símbolo para todo aquellos que trabajan por la dignidad, la democracia y los derechos fundamentales, en el mundo árabe y más allá.

En lo referente a ‘Alī Farzāt, el premio no sólo se le entregó por la brutal paliza que sufrió a manos del régimen sirio, sino también por sus críticas realizadas a los

distintos regímenes autoritarios. Pues, sus caricaturas, con el inicio de la Primavera Árabe, fueron cada vez más lejos, ya que llegaron a convertirse en un elemento de lucha pacífica. Dicho de otro modo, sus caricaturas ridiculizando al gobierno de Bašār al-Asad acabaron convirtiéndose en un elemento que ayudaba a inspirar las revueltas sirias; de ahí que el Presidente Sirio tratara de eliminarlo y confiscarle sus dibujos (Anónimo, 2011, 27 de octubre).

De este modo, según el Parlamento Europeo, ‘Alī Farzāt recibió dicho premio, ya que a través de su sarcasmo y su pluma había sido capaz de enfrentarse al régimen de al-Asad de una manera pacífica; mientras que dicho régimen se había cegado con la locura, el egoísmo y la violencia, convirtiendo la libertad en terror. En este sentido, el Parlamento Europeo consideró que los dibujos de ‘Alī Farzāt reflejaban la situación de la gente de a pie, animándoles a romper con el miedo. Por ello, sus dibujos no eran portadores de buenas noticias, sino que podían ser considerados como un medio de comunicación importante que permitía mostrar al mundo dicha revolución y los objetivos de la misma, siendo el principal de ellos la protección de la población civil (Anónimo, 2012, 11 de octubre).

Sin embargo, éste no fue el único premio que ‘Alī Farzāt obtuvo como consecuencia de su brutal paliza a manos del régimen sirio. Así, ‘Alī Farzāt también recibió el Premio de la Libertad 2011 de Reporteros sin Fronteras. Desde 1992 el Premio Reporteros sin Fronteras honra el trabajo de un periodista y de un medio de comunicación que hayan contribuido de manera notable a la defensa o la promoción de la libertad de prensa en cualquier región del mundo. Estos son elegidos por un jurado internacional conformado por profesionales de los medios de comunicación y defensores de los derechos humanos. Entonces, este premio le fue otorgado, en colaboración con *Le Monde* (*El Mundo*) y con el apoyo de *TV5MONDE*, por ser víctima de la brutal represión de un régimen arcaico, pues sus caricaturas mostraban los

desvíos de un poder acorralado y alentaban a la sociedad siria a reivindicar su derecho a expresarse libremente. Por tanto, como consecuencia de todo lo ocurrido, Reporteros Sin Fronteras eligió a ‘Alī Farzāt como “Periodista del año 2011” por la calidad de su trabajo y por su compromiso en la defensa de la libertad de prensa (Anónimo, 2011, 14 de diciembre).

Otro premio que también obtuvo ‘Alī Farzāt fue el Premio Cartoonists Rights Network’s 2012 Courage en Editorial Cartooning Award. Este premio le fue otorgado tanto por la situación de peligro en la que se había encontrado como por el coraje y el valor que había demostrado al defender la libertad de expresión. Por ello, no sólo galardonaron sus caricaturas en sí mismas, sino que el premio recayó más bien en la simbología que supuso la figura de ‘Alī Farzāt para la Primavera Árabe, puesto que había llegado incluso a poner su vida en peligro por defender la libertad de expresión, diciendo y expresando lo que verdaderamente sentía (Anónimo, 2012).

Además de todo esto, ‘Alī Farzāt fue considerado en 2012 como una de las 100 personas más influyentes por la revista *Time* (*Tiempo*). Su influencia fue vista como un “puño de hierro” capaz de tornar todo en una eterna broma, que no hacía otra cosa que criticar el régimen del dictador sirio, al mismo tiempo que ayudaba a la sociedad siria a canalizar todas las vejaciones de un gobierno vil y corrupto. Dicho de otro modo, la revista *Time* (*Tiempo*) reconoció el un buen trabajo como caricaturista, debido a que era capaz de atraer y concienciar a la gente de la verdadera situación a través de su arte, hasta tal punto que sus caricaturas llegaron a convertirse en un símbolo de la Primavera Árabe que motivaban a la lucha de una manera pacífica (Wuerker, 2012, 18 de abril).

Con todo, ‘Alī Farzāt siguió dibujando, aunque al principio se dedicó a definir sus bocetos, en vez de dibujarlos. Es más, sus dibujos redefinieron, en parte, el arte en Siria, mostrando el abismo existente entre los artistas reales y los mercenarios

pagados por el estado. Por ello, las caricaturas se convirtieron en una nueva forma de arte revolucionario que se fue desarrollando durante las protestas de las calles de Siria, en el que la gente podía palpar la creatividad de gente ordinaria que trata de expresar lo que antes no habían sido capaces de expresar (Usher, 2012, 25 de marzo). Así, doce meses después de su brutal paliza, sus caricaturas pasaron a formar parte del campo de batalla, convirtiéndose en un arma diferente que pretendía acabar con el régimen de Bašār al-Asad de una manera pacífica, logrando romper las fronteras del miedo. No obstante, este fenómeno se extendió por el resto del mundo árabe, ya que sus dibujos proporcionaban a la sociedad la valentía y la determinación necesarias.

Entonces, tras su recuperación en Kuwait, marchó a Egipto, donde llevó a cabo un simposio con los jóvenes artistas y caricaturistas de Egipto para apoyar el movimiento artístico que surgió durante los levantamientos en Egipto. Este simposio fue bastante llamativo, puesto que llegó a plantearse recuperar la revista *al-Dūmarī* (*El Farolero*), como símbolo de lucha y revolución de la Primavera Árabe (Reuters, 2012, 27 de octubre). El propósito de la revista era acabar con la oscuridad que afectaba a todo el mundo arabo-islámico, haciendo que la revolución cobrase más fuerza a través de las caricaturas y muestre la realidad existente, al mismo tiempo que apoyaba a los jóvenes artistas y caricaturas de Egipto, animándolos con el nacimiento de esta nueva forma artística que había revolucionado el panorama internacional (Mlynxqualey, 2012, 1 noviembre). ‘Alī Farzāt salió de El Cairo con entusiasmo y buen humor, así como también lleno de esperanza. La nueva edición de su revista no reflejaría la historia de su notoriedad, sino la expresión de sus ideas, puesto que, según él, algún día abandonaría este mundo, pero sus ideas quedarían inmortalizadas en blanco y negro. Por este motivo, *al- Dūmarī* (*El Farolero*) era un símbolo de desarrollo que mostraba tanto el resurgimiento de su éxito como el de todo un país (Souames, 2012, 31 de octubre). Sin embargo, los hechos se precipitaron en Egipto, haciendo que volvieran

los militares con una mayor censura. Por tanto, el sueño de ‘Alī Farzāt de volver a relanzar *al-Dūmarī* (*El Farolero*) se acabó viendo truncado por completo.

Tras su paso por Egipto, ‘Alī Farzāt volvió a Kuwait para continuar su tratamiento, ya que sus dedos no estaban bien del todo, ya que no podía volver a Siria debido a que muchos enfermos habían sido capturados por el régimen sirio. No obstante, él consideraba que no había ido a Kuwait buscando asilo, sino que su presencia era sólo para recuperarse del todo. De este modo, anhelaba con volver a su Siria natal para luchar con su gente y ver como se iban desarrollando los acontecimientos, pues era consciente que sus dibujos habían roto las fronteras del miedo, dando pie a hacer la revolución de una manera pacífica (Gizbert, 2012, 13 de junio). No obstante, nunca pudo volver, pues, como se ha analizado anteriormente, los hechos se precipitaron y la guerra se fue haciendo más cruel y sanguinaria con la presencia de grupos terroristas.

A pesar de todo, ‘Alī Farzāt no perdió la fe en ningún momento y lo reflejaba en sus caricaturas, que eran la voz de sus adentros pidiendo libertad y el fin de la corrupción del régimen. Estaba convencido del triunfo de la revolución, debido a que el régimen sirio era cada vez más débil, sobre todo, en lo referente a los apoyos exteriores. El régimen se había convertido en un mito, por lo que no volvería a ser lo que era. La revuelta había cambiado el rumbo, centrándose en las fuerzas exteriores: China, Rusia, Irán y Hizb Allāh; de manera que Bašār al-Asad por sí mismo no era nada y, si no llega a ser por las fuerzas exteriores, habría sido derrotado a los dos meses de iniciarse las revueltas (Cerulus, 2012, 22 de octubre).

Por otro lado, ‘Alī Farzāt creyó firmemente en la necesidad de desarrollar caricaturas que defendieran la paz y la libertad tanto en Oriente como en Occidente. Prueba de ello es que fue invitado a Estrasburgo a la exposición celebrada por la asociación *Cartooning For Peace* (*Caricaturas para la Paz*) durante el Foro Mundial

de la Democracia³². ‘Alī Farzāt asistió personalmente a esta exposición, donde fue uno de los focos de atención más importantes por todo lo que había vivido en los últimos meses.

Allí, ‘Alī Farzāt confesó la necesidad de un proceso de transición en Siria, que nunca llegaría a llevarse a cabo, tal como se vio en el contexto histórico, por la presencia de grupos terroristas. No obstante, ‘Alī Farzāt soñaba con que se desarrollara un proceso a la occidental, es decir, esperaba que tuvieran lugar unas elecciones legislativas, una nueva constitución y el desarrollo de una democracia con elecciones presidenciales cada cuatro años. ‘Alī Farzāt creía y apoyaba firmemente que Siria era la patria del mundo entero, pues había sido cuna de los sumerios, de la escritura y de la música, por lo que había que salvarla de las atrocidades que estaba sufriendo. Por ello, durante esta exposición, ‘Alī Farzāt no dejó de hacer hincapié en el silencio que había ejercido en todo momento la Comunidad Internacional, que estaba “matando” a los sirios con el tiempo que estaba tardando en reaccionar. Por tanto, concluyó diciendo que el arte era la ética y la política, o sea, el arte y las caricaturas eran el verdadero interés para protestar sin que hubiera más muertos (Laure, 2012, 7 de octubre).

Más allá de todo esto, en diciembre de 2012, también fue galardonado con el Premio Gebran Tueni Award 2012³³. La entrega del premio tuvo lugar el 11 de

³² Esta asociación fue fundada en 2006 por Kofi Annan y Plantu, caricaturista de *Le Monde (El Mundo)* en Nueva York, tras la polémica de las caricaturas del Profeta Mahoma. Asimismo, esta asociación estuvo formada en un principio por doce artistas, aunque con el tiempo logró ser apoyada por más de cien, promoviendo su trabajo y alertando al público los peligros que pueden sufrir los caricaturistas en cualquier parte del mundo por ejercer su derecho a la libertad de expresión (Laure, 2012, 7 de octubre).

³³ Este premio lo concede cada año la Asociación Mundial de Periódicos y Editores de Noticias (WAN-IFRA) para homenajear a una figura excepcional del mundo mediático árabe. Dicho galardón pretende resaltar la libertad de expresión y honrar su férreo compromiso con la defensa de esta causa, pese a las agresiones físicas y los abusos de poder que le ha valido su trabajo crítico. Cada año, el premio rinde homenaje a un profesional del mundo de los medios de comunicación que demuestra atesorar los valores encarnados en la persona de Gebran Tueni: la defensa incondicional de la libertad de prensa, el valor, el espíritu de liderazgo, la ambición profesional y el esfuerzo por cumplir altos estándares de gestión y periodismo. Gebran Tueni fue una figura clave en la Asociación Mundial de Periódicos durante sus más de veinte años de servicio como miembro líder del Comité por la Libertad de Prensa de la organización, miembro del Consejo de Administración durante más de una década, participante regular en misiones por la libertad de prensa en los lugares más conflictivos del globo, así como consultor permanente sobre el liderazgo

diciembre de 2012 en Beirut, la víspera del séptimo aniversario de la muerte del editor libanés Gebran Tueni, asesinado por un coche bomba en 2005. La excepcional dedicación de ‘Alī Farzāt a su arte como herramienta para sondear los límites de la libertad de expresión –tanto en Siria como en el resto del mundo– le había convertido en una de las personalidades más destacadas del panorama cultural árabe. Por ello, la Asociación Mundial de Periódicos y Editores de Noticias (WAN-IFRA), por su parte, textualmente justificó así su decisión: “El humor mordaz y el compromiso inquebrantable de ‘Alī Farzāt con la denuncia de los excesos de poder le han convertido en un correctivo de los dictadores y los regímenes corruptos del mundo árabe. Sus caricaturas son hoy iconos de la resistencia y símbolos universales de la libertad de expresión que disfrutan de reconocimiento internacional. Este galardón es testimonio de que, merced a su determinación y su extraordinario coraje para hacer frente a la opresión gubernamental, ‘Alī Farzāt es una figura líder de una generación que no teme denunciar las injusticias”.

Además de estas declaraciones, hay que decir que ,hablando en nombre de *al-Nahār (El Día)*, el periódico de la familia Tueni, su directora e hija de Gebran Tueni, Nayla Tueni, declaró: “Es un gran honor para nosotros que ‘Alī Farzāt haya aceptado esta nominación. Sus creencias son también las nuestras. Su lucha no nos resulta ajena. Él personifica la libertad de expresión y los valores de una prensa libre; ni siquiera el brutal ataque que sufrió ha conseguido doblegarle. ‘Alī Farzāt ha seguido su camino, porque los principios en los que cree son demasiado importantes, como lo son para todo el mundo libre. En *al-Nahār*, muchos apoyamos la causa por la que Gebran Tueni pagó con su propia vida” (Heslop, 2012, 10 de diciembre).

de la asociación en materia de libertad de prensa y cuestiones árabes. Por tanto, la Asociación Mundial de Periódicos y Editores de Noticias (WAN-IFRA) y la familia de Gebran Tueni crearon el galardón para alentar a otros profesionales de la prensa y los medios de comunicación independientes y valerosos del mundo árabe (Heslop, 2012, 10 de diciembre).

Asimismo, ‘Alī Farzāt fue galardonado en mayo de 2013 con el Premio Václav Havel a la Disidencia Creativa, debido a representaba el espíritu y la realidad de un disidente que busca transmitir la verdad frente a un poder que oprime a un pueblo inocente. Dicho galardón fue entregado el 15 de mayo de 2013 en Noruega en la ceremonia Oslo Freedom Forum 2013 (Ánonimo, 2013a)³⁴.

‘Alī Farzāt fue presentado por el campeón de ajedrez ruso y defensor de los derechos Garry Kasparov. En su discurso inicial, recordó a la audiencia que la disidencia creativa viene en diferentes formas y lugares, y la única manera de luchar contra los dictadores es mostrar solidaridad en el rostro de ese mal. ‘Alī Farzāt, superado por la emoción, siempre había estado convencido de que la humanidad siempre triunfaría sobre la tiranía, por lo que señaló que el Premio Havel suponía "un nuevo título para la libertad y un nuevo amanecer." En su discurso, desde el primer momento, mostró la necesidad de alumbrar a su pueblo a través de sus caricaturas, ayudándolo a sobrevivir a tales terribles circunstancias. Asimismo, se encargó de relatar con todo lujo de detalles la necesidad que sentía la sociedad siria de levantarse contra el régimen de Bašār al-Asad en busca de libertad. Así, volvió a recalcar una vez más que desde el estallido de la Primavera Árabe en Siria la población siria había perdido el miedo al régimen. Del mismo modo, resaltó, con tono melancólico, que Siria era la patria de todos, debido a que había sido cuna de las más antiguas civilizaciones, llegando incluso a desarrollar el primer alfabeto y las primeras notas musicales; con la diferencia de que en la actualidad estaba siendo destrozada como consecuencia de la guerra civil. No obstante, continuó destacando, como en veces anteriores, que el pueblo había perdido el miedo al sistema autocrático de los al-Asad y que seguía

³⁴ Este premio es una iniciativa llevada a cabo por la *Fundación de los Derechos Humanos (The Human Rights Foundation)*, contando con la aprobación de Dagmar Havlová, viuda del escritor Václav Havel. El Premio Internacional Havel Václav para la Disidencia Creativa fue fundado en 2012 con el apoyo de Dagmar Havlová. Václav Havel fue presidente de HRF a partir de 2009 hasta su muerte en diciembre de 2011. Los galardonados reciben una estatuilla realizada por un artista y que representa la "Diosa de la Democracia". Se trata, pues, de la emblemática estatua erigida por los líderes estudiantiles chinos durante las protestas de la Plaza de Tiananmen de junio de 1989. Cada escultura encarna el espíritu y la realidad literal de la disidencia creativa en su máxima expresión, lo que representa la lucha de la verdad y la belleza contra la fuerza bruta (Anónimo, n. d.).

luchando por formar parte del poder y llevar a cabo una transición. Por tanto, concluyó diciendo que la revolución prevalecería hasta la victoria, puesto que era la única forma de liberarse del yugo del régimen que había asolado Siria durante tantos años (Anónimo, 2013b).

Después de esto, en otoño de 2014, ‘Alī Farzāt empezó a dibujar en el periódico *al-Quds al-‘Arabī*, siendo su última caricatura publicada en este periódico el 28 de mayo de 2015 (Farzāt, 2015, 28 de mayo). Del mismo modo, continuó publicando sus dibujos en varios perfiles de Facebook que tenía a su nombre. No obstante, sus dibujos comenzaron a ser cada vez más directos en todos los sentidos, ya que no sólo siguió atacando al régimen sirio, sino que también criticaba los hechos que se habían ido desarrollando, como la Guerra Civil Siria o la aparición de los diferentes grupos terroristas en la zona de Siria.

En este sentido, ‘Alī Farzāt acabó convirtiéndose en un activista, mostrando sus ideas respecto a la sociedad y al gobierno a través de sus caricaturas. A pesar de haber acabado viviendo en el exilio, la revolución siria y su posterior Guerra Civil necesitaba sus dibujos para ayudar a los manifestantes y a los rebeldes a luchar contra el gobierno de una manera pacífica y sin armas. Por ello, ‘Alī Farzāt fue consciente en todo momento de que tenía que seguir luchando y apoyando a su pueblo desde la distancia, utilizando todos los medios que tenía a su alcance, tales como la prensa escrita como las nuevas tecnologías (Sutter, 2013, 21 de mayo).

Prueba de todo esto es su participación en diferentes foros promovidos por rebeldes sirios. ‘Alī Farzāt participó desde finales de la primavera de 2015 en *Revolutionary Forces of Syria Media Office (Fuerzas Revolucionarias del Oficio de los Medios de Comunicación en Siria)*, donde cada miércoles y cada domingo publicaba una caricatura nueva en solidaridad con el pueblo sirio. Se trata de una web en la que distintos activistas sirios mostraban al mundo la otra cara del conflicto sirio que no sale

en los medios de comunicación. De este modo, incluye actualizaciones militares, noticias, fotos y, como no, caricaturas en una edición electrónica bilingüe en árabe e inglés que permite llegar a un público mucho más amplio debido a la cercanía de la lengua inglesa que hace que muchas personas la entiendan. Además de todo esto, este sitio web está conectado a *Facebook* y a *Twitter*, por lo que su objetivo es llegar a todos a través de uno de los medios más importantes de todos los tiempos: las redes sociales (Ferzat, 2015).

Del mismo modo, en el año de 2015, ‘Alī Farzāt viajó a Holanda para hacer reaccionar a Europa de lo que estaba sucediendo en Siria. Fue invitado por la Federación del Parlamento Europeo a Amsterdam tres días para desarrollar propuestas que pudieran frenar los sucesos que estaban teniendo lugar en Siria. Durante esta visita, ‘Alī Farzāt tuvo la oportunidad de hablar sobre las mafias políticas y los medios de comunicación internacionales, que a veces son capaces de desvirtuarlo todo. Para ello, usó el caso de la revista *Charlie Hebdo*, donde consideraba que la capacidad de satirizar al Profeta no era otra cosa que la necesidad que tenían los medios de comunicación internacionales de buscar un conflicto con los musulmanes, al mismo tiempo que fomentar la islamofobia.

En este sentido, dicha visita estuvo acompañada de distintas ruedas de prensa y de talleres que permitieron al artista mostrar la verdadera realidad. Dicho de otro modo, dio la oportunidad de enseñar, a través de sus dibujos, que apoyar a Bašār al-Asad es lo mismo que apoyar al *Dā’iṣ*, debido a que ambos se financian mutuamente para poder sustentar la guerra, así como también de mostrar que crear en Europa un refugio para los sirios que han sufrido la guerra es un error, ya que suponía un desarraigo de su hogar. Por ello, proponía en todo momento continuar con la revolución de una manera pacífica con el fin de poner fin a toda esa situación que se había generado desde el año 2011 (Cohen, 2015, 26 de octubre).

Asimismo, ‘Alī Farzāt continuó trabajando con medios opuestos al régimen de Bašār al-Asad. Por ejemplo, en marzo de 2016 comenzó a dibujar para el grupo *Orient News (Noticias de Oriente)*³⁵. ‘Alī Farzāt comenzó a colaborar con este grupo a partir del 17 de marzo de 2016 de manera online. Sus caricaturas seguían la misma línea que en *Revolutionary Forces of Syria Media Office (Fuerzas Revolucionarias del Oficio de los Medios de Comunicación)*, así como también tendía a publicarlas también en su perfil de Facebook para una mayor difusión. No obstante, tal vez la novedad de poder publicar otra vez en un medio digital era que podía ampliar su público mucho más allá, es decir, el hecho de publicar en *Orient News (Noticias de Oriente)* le otorgaba la capacidad de poder llegar a un público mucho más amplio. Esto se debía, entre otras cosas, a que este medio se desarrollaba fuera de Siria y contaba con la posibilidad de poder leerlo en varios idiomas, por lo que no existía ninguna barrera que impidiera su difusión (Farzāt, 2016, 17 de marzo).

No obstante, su vida ha continuado estando en constante peligro, pues ni el gobierno sirio ni los terroristas han podido ignorar las continuas críticas del caricaturista; de manera que ha continuado estando amenazado. Un ejemplo es el asalto a su casa de Damasco en Siria, a pesar de llevar cinco años en Kuwait y no vivir ahí, como se ha mencionado anteriormente. De este modo, el incidente tuvo lugar en agosto de 2016, cinco años después del brutal ataque. Al parecer, entraron oficiales por la fuerza y rompieron todo lo que veían a su paso, debido a que buscaban destruir unos dibujos que criticaban al presidente Bašār al-Asad. Aun así, lejos de amedrentarse con el ataque a su casa, el caricaturista se lo tomó con humor e ironía, hasta tal punto de comparar al gobierno sirio con el surgimiento de nuevos grupos terroristas en la zona (Anónimo, 2016, 12 de agosto).

³⁵ Este medio había sido fundado por Gasān ‘Abūd en 2008 y tenía su sede en Emiratos Árabes Unidos, aunque en realidad se trata de un medio que proporcionaba noticias a Oriente Medio focalizadas en Siria.

Con todo, la evolución de ‘Alī Farzāt ha sido notoria desde el principio. Su sueño, como ha quedado mostrado, se ha visto hecho realidad con creces. No sólo ha sido uno de los mejores caricaturistas del mundo, sino que ha llegado a convertirse en un símbolo para Oriente y para Occidente. Sus caricaturas, como se verán a continuación, han sido todo un reflejo de su vida y de la sociedad en la que vivió, por lo que también han permitido relatar la historia de la Siria más contemporánea. Asimismo, esta evolución dentro del propio caricaturista se ha visto favorecida por el desarrollo de las nuevas tecnologías y de internet, que han permitido una mayor difusión, llegando a un amplio número de personas, al mismo tiempo que ha hecho tambalear con sus críticas a todo aquél que satiriza en sus caricaturas.

4. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS CARICATURAS DE ‘ALĪ FARZĀT

Este capítulo es resultado de lo narrado en capítulos anteriores. Se trata de un análisis general de las características de sus caricaturas para poder realizar posteriormente una clasificación por etapas. Para poder realizar este capítulo, se ha tenido que estudiar las caricaturas de ‘Alī Farzāt. Se han seleccionado varias caricaturas a modo de ejemplo de su página web (www.ali-ferzat.com) y de su perfil de Facebook con el fin de compararlas y ver la repetición de los símbolos dentro de las caricaturas.

Por ello, el objetivo de este capítulo es estudiar la forma de la caricatura. Por tanto, este capítulo pretende demostrar y analizar la intencionalidad del caricaturista. De este modo, se van estudiar el uso y el significado de los colores dentro de las caricaturas de ‘Alī Farzāt. Además, se ha va a analizar si usa texto o no y, en el caso de que lo use, se van a estudiar las causas de ese uso.

Por otro lado, también se van a desglosar los símbolos que aparecen en las caricaturas de ‘Alī Farzāt, debido a que esos símbolos pueden expresar una gran cantidad de ideas. De hecho, estos símbolos pueden ser considerados una forma de romper con la barrera idiomática y con el analfabetismo. Pues, permiten que todo el mundo sea capaz de entenderlo sin la necesidad de saber leer y escribir o conocer el propio idioma. En este sentido, es digno de tener en cuenta, ya que los símbolos configuran el hecho de la caricatura pueda convertirse en un lenguaje apto para la comunicación.

Con todo, este capítulo consiste en aplicar todo lo analizado anteriormente con el fin de comprender la esencia de las caricaturas. Se trata de desnudar a las caricaturas con el fin de entender su significado. Del mismo modo, es un intento de

mostrar las características de las caricaturas arabo-islámicas a través de la figura de este caricaturista, comprobando si utiliza los medios que se comentaron en el primer capítulo.

4.1. La intencionalidad del caricaturista ‘Alī Farzāt.

Para ‘Alī Farzāt, el dibujo fue siempre un medio para un fin y no un fin por sí mismo. El buen caricaturista debe siempre producir una idea, por lo que debe vivir en su propia comunidad y pasar por lo que la gente está pasando, ya que es la única manera de reflejar la realidad existente. Por ello, sus dibujos expresan los sentimientos y experiencias de las personas, por lo que es necesario que el propio caricaturista sea capaz de generar una visión de los sentimientos y necesidades de su propia gente (Halasa, n. d.). Dicho de otro modo, según ‘Alī Farzāt, el arte y la revolución son cosas complementarias. Considera que el arte y la cultura no pueden ser algo teórico, sino que es una forma de vida y algo que debe percibirse por los sentidos, por lo que no puede aislarse de la sociedad tan fácilmente (El-Hasan, 2013, 20 de diciembre).

Por tanto, para poder reflejar todo esto, en capítulos anteriores se ha llevado a cabo un análisis de su vida, así como del contexto histórico y social del propio caricaturista. Pues, las caricaturas son siempre el reflejo de una historia contada de una manera un tanto diferente, es decir, una forma de comunicación capaz de retratar una serie de hechos históricos, basándose en las vivencias y experiencias de una sociedad en concreto. Por lo general, como se ha podido ir analizando, las caricaturas en el mundo arabo-islámico tienden a estar unidas a la negociación de la identidad nacional. Por ello, los símbolos que usan los caricaturistas, generalmente, suelen estar asociados con el producto cultural, puesto que, en la mayoría de los casos, el propósito es generar una queja política y/o social, pudiendo llegar al mayor número de personas posibles. No obstante, como se irá viendo a continuación, los símbolos dependen de los movimientos y acontecimientos que se vayan desarrollando; de ahí,

que se pueda apreciar una evolución conforme a los distintos movimientos que se han ido desarrollando tanto en Siria, en particular, como en el mundo arabo-islámico, en general (Stoll, primavera 2010: 302-322).

De hecho, puede observarse que las caricaturas de ‘Alī Farzāt no capturan sólo la naturaleza de las transformaciones revolucionarias que se han desarrollado en los últimos años, sino también el medio político de los mismos, por lo que, incluso, podrían ser consideradas una fuente histórica bastante interesante³⁶. Pues, puede observarse que las caricaturas muestran una relación entre la nación y el gobierno constitucional. En este sentido, ‘Alī Farzāt ha sido capaz de utilizar todos los símbolos que ha tenido en su mano para generar mensajes políticos capaces de generar una revolución y convertir la caricatura en un arma de lucha pacífica (Kuppinger, 2000, 1 de noviembre: 571-573).

Las caricaturas de ‘Alī Farzāt tienen el potencial de generar cambio, puesto que han tenido desde un primer momento la capacidad de amenazar al régimen. Sus dibujos contienen un mensaje visual, presentado a través de distintos símbolos que generan un impacto que deriva del intelecto y de la emoción. Dicho de otro modo, las caricaturas de ‘Alī Farzāt presentan un claro mensaje que sugiere lo que el lector debería sentir ante determinados hechos, al mismo tiempo que lo inspira a actuar ante determinadas circunstancias. Por tanto, las caricaturas de ‘Alī Farzāt tienen la capacidad de transportar eventos serios a la ficción, distorsionando el sujeto y permitiendo descodificar ese puzzle que los propios gobiernos han construido con el fin de que no se sepan ciertas realidades (Woźniak, 2014: 79-96).

El estilo de ‘Alī Farzāt es reconocible por todos. Puede observarse que va de lo particular a lo general, usando símbolos reconocidos por todos con el fin de no ser

³⁶ Generalmente, las caricaturas de ‘Alī Farzāt no presentan una fecha concreta. No obstante, sus caricaturas tienden a coincidir con los distintos acontecimientos históricos que se han ido desarrollando a lo largo de su vida. Por tanto, aunque no tengan una fecha concreta, son fácilmente reconocibles.

censurado por el gobierno, aunque esto, como se verá más adelante, ha sufrido una considerable evolución con el desarrollo de la Primavera Árabe. Para ‘Alī Farzāt, las caricaturas deben mostrar la precisión del elemento artístico, deben capturar un momento exacto de una manera precisa y concreta y debe tener la capacidad de generar conciencia política, económica, cultural y artística (Anónimo, 2010, 20 de noviembre); de ahí, la importancia de la precisión del trazo y de los colores, puesto que el buen caricaturista debe ser capaz de representar una idea de la manera más concreta posible para que todos puedan entenderla, al mismo tiempo que juega con la ambigüedad para evitar la censura.

En este sentido, con el fin de establecer unas características de las caricaturas de ‘Alī Farzāt, se va a llevar a cabo un estudio y análisis de los colores, del texto que puede aparecer y de los símbolos que utiliza, así como la evolución de algunos de estos. Con esto se pretende analizar las caricaturas de ‘Alī Farzāt a grandes rasgos. De hecho, este análisis y estudio previo será imprescindible para poder establecer una posterior clasificación de las caricaturas.

4.2. El uso de los colores en las caricaturas de ‘Alī Farzāt

Los colores juegan un papel decisivo. La expresión del color representa un desafío diario, puesto que el uso de cada color supone diferentes perspectivas y explicaciones que van unidas a diferentes estados del ser humano. De hecho, el uso de los colores es el culmen de la representación de un tema determinado. Esto se debe principalmente a que el uso de los colores supone una forma de interaccionar con el público, al mismo tiempo que éste razona el significado de cada dibujo y lo convierte en algo inmortal (Editor, 2011, 7 de julio). Por tanto, puede decirse que los colores son un elemento importante para representar ideas y el contenido de la caricatura en cuestión, es decir, no pueden ser tomados como parte de la decoración, sino como algo mucho más significativo, enfocado a la comunicación de la caricatura.

Los colores deben ser compatibles con la naturaleza de la idea que se quiere transmitir. Por ejemplo, si la historia es trágica, el caricaturista utilizará colores oscuros; mientras que si la historia es alegre o esperanzada, mostrará colores más brillantes para llamar la atención sobre un hecho determinado.

No obstante, llama la atención que en muchas ocasiones las caricaturas de ‘Alī Farzāt son monocromáticas. Esto se debe, probablemente, a la necesidad de publicarlo en los periódicos, donde toma el color blanco y negro, así como también a que hay ocasiones en la que pretende presentar los hechos de la manera más sencilla posible, por lo que la ausencia de colores conlleva a que la interpretación sea más simple y no permita margen de error³⁷. Los colores pueden adquirir un significado u otro dependiendo de la sociedad en la que se utilice. Por ejemplo, el color rojo en China es símbolo de fuerza y buena suerte, apareciendo en muchas celebraciones como bodas o el mismo Año Nuevo; mientras que el color rojo en Occidente puede simbolizar agresividad o ira. Lo mismo ocurre con el blanco, pues en China es símbolo de mal augurio, mientras que en Occidente está asociado a la pureza.

Por ello, para que las caricaturas se entiendan de la manera posible, ‘Alī Farzāt suele usar caricaturas monocromáticas, en su mayoría. El uso de los colores es un arma de doble filo, debido a que cada personaje o hecho debe llevar un color específico para ser interpretado. Esto puede darle fuerza a la caricatura, debido a que la complementa, pero al mismo tiempo también puede quitársela por completo, ya que puede generar margen de error en la interpretación de la caricatura. Todo esto va estar influenciado por el tipo de público al que ‘Alī Farzāt quiera dirigirse.

Entre los colores más desatacados en sus caricaturas, cabe resaltar el azul, el amarillo, el rojo, el naranja, el verde, el blanco y el negro. Estos colores están

³⁷ Puede observarse que muchas de sus caricaturas aparecen publicadas por duplicado, apreciando una misma caricatura en blanco y negro y otra en color.

cargados de significados específicos que causan un gran impacto en el público al que va dirigido las caricaturas. Los significados pueden ser los siguientes:

- Azul: Es bien sabido por todos que el azul es un color frío y uno de los colores primarios. Está asociado al cielo y al mar, por lo que podría simbolizar lealtad o confianza. Sin embargo, en el caso de las caricaturas de ‘Alī Farzāt puede haber una leve diferencia. Bien es cierto que lo usa para representar el cielo y darle profundidad a la imagen, pero no debe olvidarse que el azul es el color de Israel, por lo que no es de extrañar que lo use en caricaturas donde critica la situación de Israel y Palestina.

Por otro lado, el color azul es un color asociado al hombre³⁸ desde que nace. Por este motivo, ‘Alī Farzāt suele usar el color azul para representar a ciertos políticos corruptos. Los trajes de chaqueta de estos políticos corruptos suelen ser color azul para resaltarlos, pero también para criticar la falta de sinceridad y lealtad hacia la sociedad. Es más, en muchas ocasiones, el color azul suele estar relacionado con el rojo, para afianzar ese mal obrar por parte de los políticos.



Figura 21: Israel y Palestina.

³⁸ En este caso, se entiende hombre como figura masculina. Pues, es muy común que al nacer se asocie el color azul para el niño, mientras que el rosa sea asociado con la niña.

Esta caricatura es un claro ejemplo de la crítica de la situación de Israel y Palestina, donde el color tiene una gran importancia y es bastante significativo. Puede observarse un hombre vestido de azul sentado en el lecho nupcial junto a su esposa, que es una sirena blanca. A los pies de la cama, puede contemplarse la bandera de Israel con tonos azules y blancos y la bandera de Palestina que es entera blanca. Del mismo modo, la cama es de color dorado con adornos azules, con el fin de enfatizar la situación.

El uso del color azul en esta caricatura es bastante significativo. Por un lado, el hombre derrotado vestido de azul, con el fin de destacar esa falta de valores que le ha sido arrebatada y que no tiene solución. Por otro lado, la bandera de Israel azul, junto con la cama, para simbolizar que se ha apropiado de todo y poco tiene que hacer. Pues, la bandera de Palestina está blanca sin color alguno, al igual que el pañuelo palestino que recorre el cuello del hombre, es decir, como si le faltara fuerzas y la otra lo hubiera aprovechado para absolver todo su esplendor. Por ello, el hombre aparece abatido y pensativo ante su sirena blanca, pues no sabe qué hacer ante tal situación.

- **Amarillo:** El color amarillo es otro color primario. No obstante, el color amarillo es un color cálido y está asociado a la alegría, a la felicidad y a la energía. Por tanto, 'Alī Farzāt suele usarlo para llamar la atención de su público de una manera extraordinaria, ya que se trata de un color que llama la atención y permite al espectador fijar su atención sobre ese objeto. Suele combinarlo con la gama de negros y azules, pues permite destacar la crítica en cuestión mediante el color, de modo que la parte sobre la que quiere llamar la atención está en amarillo.



Figura 22: El socialismo.

En este ejemplo, puede observarse una crítica al socialismo, donde el uso de los colores tiene una vital importancia para entender la caricatura. Puede verse dos hombres, uno rico y otro pobre. El pobre está vestido de azul, combinado con una corbata roja y negra, y sostiene una cuchara en la mano; mientras que el segundo está vestido de amarillo y blanco y sostiene una pala. En un primer vistazo, puede comprobarse que la vista se va directamente al pobre que está vestido de amarillo que mira de forma atónita al hombre rico, que podría ser un político perfectamente. Por tanto, 'Alī Farzāt, a través de la combinación de colores en los personajes, está criticando la falta de lealtad en los políticos, que oprimen a la sociedad; de ahí que el hombre que sufre las consecuencias del político y simboliza la sociedad vaya vestido de amarillo.

Por otro lado, hay que señalar que el amarillo es un color variable, por lo que 'Alī Farzāt tiende a combinarlo con el fin de crear distintos efectos en su público. Por ello, no es de extrañar ver caricaturas donde un amarillo pálido se usa para hacer hincapié en el deterioro de una situación determinada. Todo ello va a depender de la situación que esté relatando.

- Rojo: Se trata del tercer color primario y es un color que simboliza la agresividad, la sangre, el peligro o la guerra. 'Alī Farzāt lo utiliza para llamar la atención sobre hechos importantes, prohibiciones y llamadas de precaución ante determinadas situaciones. Asimismo, también lo suele utilizar para resaltar las vejaciones de la guerra o las mismas consecuencias de ésta. Es más, suele asociarlo a la sangre, por lo general, ya que es una forma llamativa de expresar el dolor.

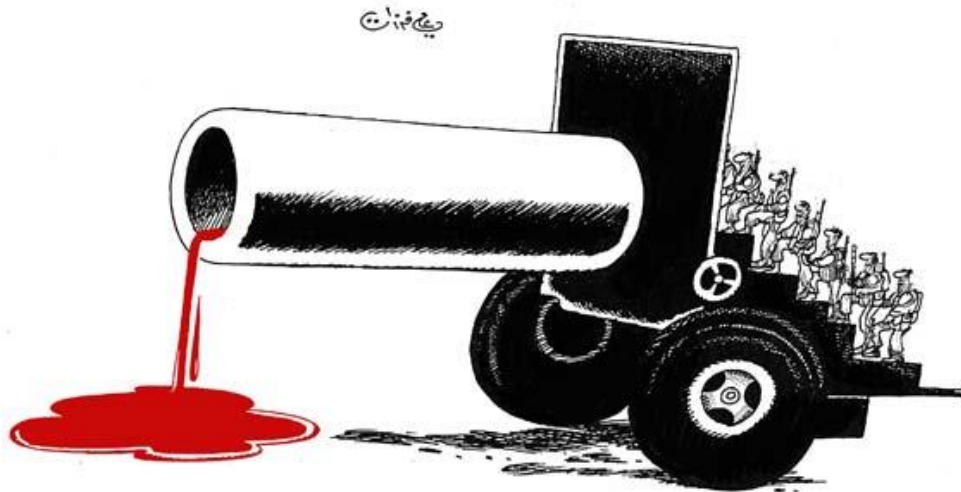


Figura 23: La guerra.

Esta caricatura es un buen ejemplo en la que el color rojo cobra gran protagonismo. Puede observarse un cañón, en el que suben muchos soldados y que dispara la sangre de éstos. La caricatura es monocromática, es decir, en blanco y negro, salvo por la excepción del color rojo. El color rojo, en este caso, simboliza la sangre derramada durante la guerra. Por ello, es el único color que aparece, ya que quiere llamar la atención en la consecuencia de enviar soldados a una guerra.

Por otro lado, también lo asocia a la mujer. El rojo, por lo general, suele ser un color asociado al amor y a la sexualidad. Por ello, ‘Alī Farzāt suele utilizarlo para resaltar la vestimenta de las mujeres o los labios, como algo llamativo.



Figura 24: La mujer.

Esta caricatura refleja la doble moralidad del mundo árabe que se materializa con las relaciones entre el hombre y la mujer. En esta caricatura el color rojo es símbolo de amor o pasión. Puede verse a un hombre que se acaba de casar y tiene una máscara que se quita para mirar las piernas y el trasero de otra mujer. Para ello, ‘Alī Farzāt ha dibujado a la esposa de este señor de color blanco casi por completo, por lo que resalta sólo las mejillas que son de color rosa. No obstante, a la otra mujer le ha añadido un bolso rojo, para simbolizar la pasión, el amor o la locura que no puede vivir con su esposa.

Más allá de todo esto, el color rojo también se utiliza para señalar banderas, ya que también puede significar la fuerza de un pueblo. Por este motivo, hay caricaturas en las que ‘Alī Farzāt incluye a algún soldado con

una bandera roja enorme. Es más, puede observarse que ese poder también se materializa a la hora de criticar a los presidentes y gobiernos. Pues, para ello, suele representar un sillón rojo para hacer hincapié en la agresividad y la fuerza que los distintos presidentes ejercen sobre la sociedad.

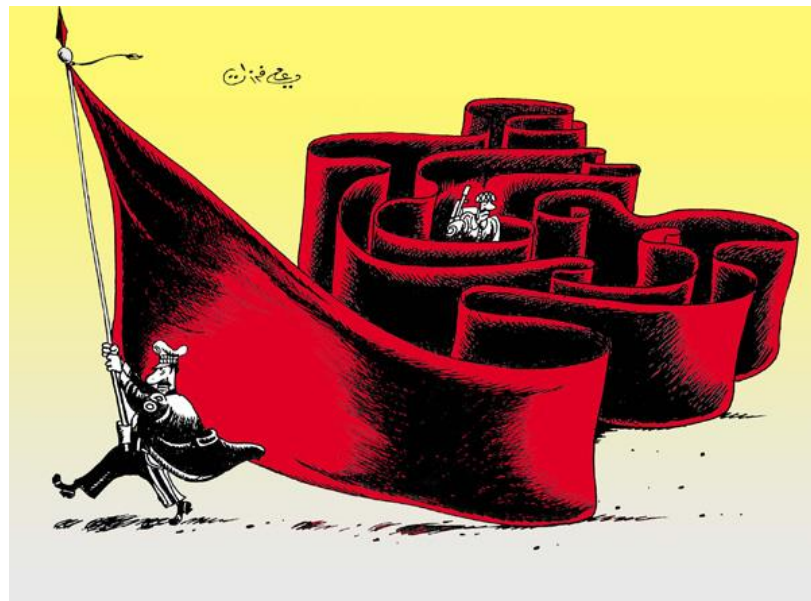


Figura 25: La bandera de la guerra.

Esta caricatura, por ejemplo, trata otra vez el tema de la guerra y, para ello, el color rojo vuelve a cobrar protagonismo. Puede apreciarse que un oficial lleva una bandera y que un soldado está perdido en medio de esta gran bandera. El color de la bandera es rojo y simboliza, no sólo la sangre y la lucha, sino también la fuerza y el poder que este ejerce sobre el pequeño soldado que se encuentra perdido y solo en medio de tal multitud.

- Naranja: El naranja es un color que surge de la combinación del rojo con el amarillo, por lo que une la energía del rojo con la felicidad del amarillo. Puede apreciarse que ambos colores son opuestos y sus significados en las caricaturas de 'Alī Farzāt son totalmente diferentes, como se acaba de

ver. El naranja es un color caliente, por lo que muestra tranquilidad y armonía, así como creatividad y éxito. No produce esa sensación de agresividad que puede sugerir el rojo, sino que el uso del color naranja es señal de felicidad, atracción o, incluso, de un nuevo amanecer, ya que puede estar asociado a la salida del sol.

En las caricaturas de 'Alī Farzāt el uso del color naranja forma parte del fondo de muchas caricaturas. De hecho, podría decirse que la mayoría de las veces el naranja que se utiliza es oscuro, por lo que marca esa sensación de desconfianza y engaño ante algunos hechos. No obstante, ese fondo anaranjado, que puede marcar un nuevo comienzo, puede aparecer combinado con azul o el verde para simbolizar una situación donde la confianza y la lealtad no quedan claras.



Figura 26: Los perjudicados del régimen.

El fondo de esta caricatura es un ejemplo de lo explicado anteriormente. Puede observarse que un hombre intenta pegarle con un palo a un soldado, como signo de protesta. Sin embargo, no lo logra, sino que le pega a otro hombre que está en una situación peor, mientras el soldado se ríe ante tal

situación. El efecto de la caricatura es impecable gracias al uso de los colores. ‘Alī Farzāt utiliza de fondo una combinación de naranja y azul. El azul forma parte del suelo, mientras que el cielo es naranja, para realzar el hecho de que los gobiernos árabes se han dedicado a fomentar la desconfianza entre la sociedad, por lo que a la hora de enfrentarse a los soldados u oficiales, el efecto sea atacar a la propia sociedad y no a los dirigentes. Por este motivo, el naranja cobra un mayor protagonismo que el azul, pues llama más la atención a la hora de ver la caricatura y porque es capaz de generar un efecto vigorizante y de estimulación capaz de poner punto final a esta situación.

- Verde: El color verde es, por excelencia, el color de la naturaleza. Es un color opuesto al rojo y, probablemente, sea aquel color que más armonía transmite al cerebro a la hora de contemplarlo. Asimismo, el color verde es un color que está cargado de simbolismo tanto en las sociedades occidentales como en las sociedades arabo-islámicas. Pues, en las sociedades occidentales el verde es un color que está asociado a la esperanza y al crecimiento y sugiere estabilidad y resistencia; mientras que en las sociedades arabo-islámicas el color verde es el color por excelencia, es decir, tiene gran importancia, ya que el verde es el color del Islam.

En el caso de las caricaturas de ‘Alī Farzāt, el verde no es tanto el color del Islam, como sí un color utilizado para representar la esperanza y la naturaleza, así como también puede significar la paz. Del mismo modo, también suele utilizar el color verde para representar los uniformes de los soldados y oficiales del ejército. No obstante, la tonalidad en este caso es más oscura, por lo que se aleja del sentido de la esperanza. En este caso,

el color verde puede significar la ambición, la codicia y la avaricia de los distintos regímenes.

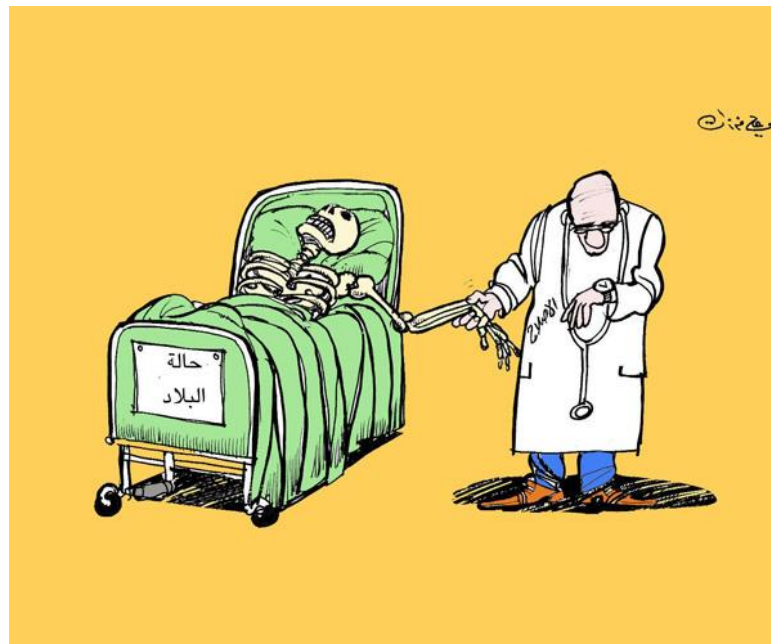


Figura 27: País esperando reformas.

Esta caricatura puede ser un claro ejemplo donde el color verde simboliza la esperanza. Puede contemplarse un esqueleto tumbado en la cama, mientras un médico diagnostica la hora de defunción. Esta caricatura incluye algunas referencias en árabe que ayudan a entender el significado. De este modo, puede leerse a los pies de la cama *Ḥālā al-bilād* (*El estado del país*) y en la bata del médico *iṣlāḥ* (*reforma*); de modo que el significado de la caricatura es que el país se muere esperando la reforma. Sin embargo, para ‘Alī Farzāt, queda algo de esperanza en todo esto, ya que la cama está representada de color verde para mostrar que siempre quedará la esperanza de que la sociedad se levante y aclame las reformas que tanto necesita.

- Blanco: El color blanco es un color que tiene múltiples significados e, incluso, pueden variar de una sociedad a otra. Por lo general, el color

blanco está asociado a la pureza y a la virginidad, así como también a la paz. Del mismo modo, el color blanco es ideal para que los demás colores resalten y acentúen su significado; de ahí que 'Alī Farzāt suela utilizarlo para resaltar los demás colores y afianzar, así, el significado de la caricatura. De hecho, la piel de muchos de sus personajes no está coloreada, sino que es blanca directamente con el fin de resaltar otros elementos. Pues, no hay más que mirar los ejemplos anteriores, donde los personajes son blancos, mientras que el resto de colores sobresalen ganándole terreno para poder hacer distintas críticas.

De igual modo, 'Alī Farzāt le otorga también al color blanco la connotación de pureza virginal que tiene en Occidente. Por tanto, cuando representa a una novia, suele hacerlo vestida de blanco. Lo mismo ocurre con los niños, que suelen ir también vestidos de blanco para resaltar su inocencia ante muchas de las situaciones que les ha tocado vivir.



Figura 28: Paz.

Esta caricatura es un vivo ejemplo del uso del blanco como fondo, así como símbolo de pureza inocencia. Esta caricatura es un grito de paz ante

la situación provocada por Israel en Palestina. Al fondo se ve un avión israelí, mientras que en primer plano se ve una rama de olivo formada por un reguero de sangre rojo con niños liados en mantas verdes. Los niños son de color blanco y simbolizan la inocencia y la paz, ya que no tienen culpa de haber nacido en una guerra, mientras que el rojo y el verde, dos colores opuestos simbolizan la agresividad de Israel que ha generado un reguero de sangre con la muerte de niños inocentes, que están liados en mantas color verde oliva para simbolizar la necesidad de paz en la región. En este sentido, el color blanco es esencial, ya que genera que la vista se centre en el hecho en cuestión generando tal impacto que cualquier persona que vea esta caricatura no queda indiferente.

- Negro: El color negro puede ser considerado como la ausencia de color. Es un color bastante enigmático y, por lo general, se asocia al miedo y a lo desconocido, por lo que suele tener connotaciones negativas. Del mismo modo, puede ser considerado un símbolo de elegancia y fortaleza. No obstante, en las caricaturas de ‘Alī Farzāt puede tener varios significados.

En primer lugar, ‘Alī Farzāt suele usar el color negro para aumentar la sensación de profundidad y perspectiva. Este es el caso de sus trabajos artísticos, donde el negro forma parte del juego de luces y sombras, para resaltar la imagen. Sin embargo, a la hora de reflejar el color negro en sus caricaturas, lo hace para resaltar la desgracia, el dolor y la pena. Dicho de otro modo, lo utiliza para representar la tragedia de la sociedad que está criticando. En este sentido, el negro podría simbolizar la falta de luz en el universo; de ahí que lo use para representar la noche, como algo eterno donde el dolor y el miedo se funden sin un claro amanecer.

Asimismo, el negro es un color que da mucho juego dentro de las caricaturas 'Alī Farzāt. Pues, suele aparecer combinado con otros colores con el fin de resaltarlos. Por ejemplo, suele combinarlo con el color rojo que, como se vio anteriormente, es el color de la sangre y la agresividad. El efecto de combinarlo con rojo es muy llamativo, ya que afianza el sentido de miedo y agobio. Lo mismo ocurre con el amarillo, donde la mezcla de ambos colores puede, incluso, afianzar las señales de peligro.

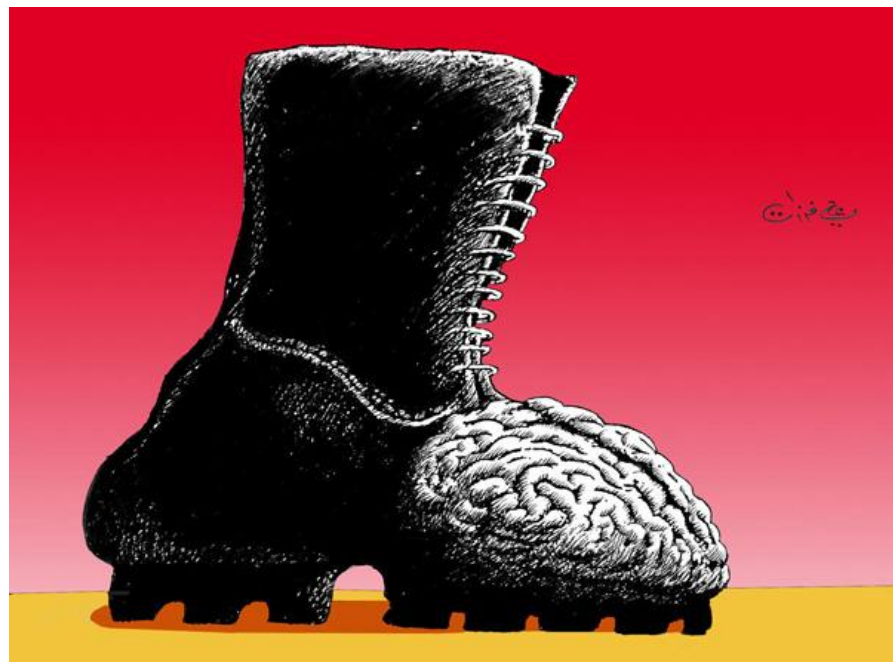


Figura 29: La actuación de los gobiernos.

Esta caricatura podría ser un buen ejemplo para entender mejor todo lo explicado anteriormente. En ella, se muestran cuatro colores que hacen que la caricatura cobre un mayor sentido, generando diferentes sensaciones en el espectador que la ve. Puede verse que hay una bota negra, que simboliza el poder y la fuerza que algunos gobiernos pueden ejercer sobre la sociedad, por lo que el negro simboliza en este caso el miedo o la represión, ya que en caso de no obrar como ellos quieren, pueden ser castigados severamente. En la puntera de dicha bota aparece un cerebro

blanco, que simboliza la manera de pensar de los gobernantes, es decir, quiere decir que los gobernantes usan la fuerza antes de actuar, de manera que el cerebro está en la punta con la que golpean a la sociedad para hacerle daño.

Por último, llama la atención el fondo de la caricatura. Pues, lejos de ser una caricatura monocromática en blanco y negro, ‘Alī Farzāt ha optado por usar dos colores primarios: el rojo y el amarillo. El rojo, como se ha comentado antes, es símbolo de agresividad y sangre, de manera que su presencia es mayor; mientras que el amarillo, símbolo de la alegría, aquí aparece algo más apagado, por lo que quiere advertir de la situación, es decir, representa la preocupación ante la actuación del gobierno. Por tanto, ‘Alī Farzāt ha combinado ambos colores usándolos de fondo para reforzar la sensación de peligro que genera la actuación del gobierno.

4.3. El texto en las caricaturas de ‘Alī Farzāt

Además del uso de los colores, es preciso señalar que otra de las características importantes de las caricaturas de ‘Alī Farzāt es la ausencia de texto o la presencia reducida de éste. ‘Alī Farzāt prefiere presentar sus imágenes sin notas, leyendas o comentarios porque el texto en la imagen tiende a degradarla y su intención es mostrarla en su plenitud con el fin de generar impacto en la sociedad. Sin embargo, esto no se cumple siempre, ya que ‘Alī Farzāt también recurre, a algunas ocasiones, a caricaturas con texto crítico y caricaturas con palabras dentro de la propia imagen³⁹.

³⁹ La utilización de texto dentro de las caricaturas de ‘Alī Farzāt es una cuestión aclaratoria. Él es partidario de que la mejor caricatura es aquella que carece de texto, puesto que puede ser una forma de lenguaje no verbal capaz de llegar a todos los estratos de la sociedad. No obstante, en algunas ocasiones recurre al elemento lingüístico con el fin de aclarar cierto contenido de la imagen. Por ello, tras analizar a grandes rasgos en el primer capítulo la cuestión lingüística dentro de las caricaturas en el mundo arabo-islámico, se va a aplicar todo ello al caso de las caricaturas de ‘Alī Farzāt.

En el caso de las caricaturas con texto crítico, han aumentado en los últimos años y la lengua utilizada es el árabe clásico, el dialecto sirio y el inglés. El uso de una lengua u otra va a variar del público al que vaya dirigida la crítica. No obstante, lo que hace ‘Alī Farzāt en este tipo caricaturas es añadir una palabra o una leyenda que complete el significado de la imagen, de manera que si se quita la idea inicial seguiría teniendo sentido. De hecho, a este tipo de caricaturas el propio ‘Alī Farzāt las llama *caricaturas con vuestras ideas ideas (kārkātīr bi-afkārikum)* (Ferzat, n. d. a)⁴⁰.



Figura 30: Encarcelación de los ciudadanos.

Por ejemplo, esta caricatura muestra perfectamente lo explicado anteriormente. Aparece un hombre encarcelado y un oficial con unas llaves en la mano vigilando a este hombre. Esta caricatura, además, incluye algunas palabras que la complementan. A la izquierda se observa la siguiente frase: *fikra 'āshiq waṭan* (idea del amante del ciudadano), mientras que en la pierna del oficial está escrita la palabra *dīmuqratiyya* (democracia) y en las llaves que agarra aparece la palabra *hurriyya* (libertad). Estas

⁴⁰ Este tipo de caricaturas suelen aparecer principalmente en su página web (www.ali-ferzat.com).

palabras tienen una función secundaria dentro de la caricatura, puesto que si se suprimen no pierde su significado. Es más, no hace falta entender la lengua árabe para captar el significado de un simple vistazo. No obstante, bien es cierto que el uso de las palabras, en este caso, refuerza el significado de la caricatura, ya que potencia la crítica mucho más que sin ellas.

Del mismo modo, llama la atención que a la hora de publicar estas caricaturas en su página web (Ferzat, n. d. a), añade un pequeño comentario explicando el sentido y el significado. Este comentario es innecesario y se puede prescindir de él perfectamente. Pues, cualquiera que lo vea puede entender que ‘Alī Farzāt está criticando cómo actúan los oficiales con la sociedad y cómo se sienten los ciudadanos, en general. Por ello, las leyendas y el posterior comentario son totalmente prescindibles, ya que la caricatura es lo suficientemente fuerte para sustentar la crítica.

Además de todo esto, hay que señalar que ‘Alī Farzāt también tiene caricaturas con comentario crítico, sin explicar la idea⁴¹. Estas caricaturas presentan una fuerza brutal, pero también restringen la interpretación. Por ejemplo, la caricatura siguiente muestra un oficial hablando con un soldado. A simple vista, se entiende perfectamente y no hace falta entender el texto para entender la idea. El texto lo que hace es criticar y contextualizar la imagen, pues genera partes dialogadas, haciéndola más dinámica, por lo que al espectador puede darle la sensación de estar dentro de la imagen y vivir la situación. El oficial le está preguntando al soldado: *Kaifa ḥāluk fī Sūriya?* (¿Qué tal estás por Siria?); mientras que el soldado, que está malherido y tiene aspecto fatigado, responde: *jarrā sešū* (una gran mierda). En esta caricatura, ‘Alī Farzāt utiliza dos registros distintos con el fin jugar con la ironía y lo cómico, al mismo tiempo que

⁴¹ Este tipo de caricaturas, probablemente, hayan aumentado tras la Primavera Árabe, debido a que ‘Alī Farzāt ha tratado de enfatizar sus críticas lo máximo posible, tratando de llegar a todos los estratos de la sociedad. En cualquier caso, suelen ser las menos utilizadas por el caricaturista, debido a que limita el significado.

genera crítica. Pues, el oficial habla en árabe clásico, mientras que el soldado habla en dialecto sirio.

No obstante, esta caricatura presenta muchos problemas. ‘Alī Farzāt está restringiendo al público, aunque de un simple vistazo pueda entenderse las ideas principales. La lengua, en este caso, no es esencial, pero sí diferenciador, ya que es elemento que hace que la caricatura sea redonda, al mismo tiempo que enfatiza la crítica. Por ello, utiliza ambos registros para marcar la situación real y generar una gran expectación dentro de la sociedad arabófona, puesto que la crítica es bastante directa e explicativa.



Figura 31: La situación de Siria.

Por otro lado, en el caso de las caricaturas de ‘Alī Farzāt que presentan palabras dentro de la propia imagen, tienen la finalidad de contextualizar la imagen. Suele ser el nombre de un país o ciudad, pues la crítica va dirigida a ese punto en concreto. En este caso, el nombre suele aparecer en inglés, la mayoría de las veces,

aunque también hay veces que aparece en árabe⁴². No obstante, este tipo de caricatura suele ir dirigida a un público más amplio, aunque esté centrada en un punto en concreto. Normalmente, suele emplearlas para llamar la atención ante una determinada situación social o política con el fin de que Occidente y la comunidad internacional se enteren de ello. Por tanto, es muy normal encontrar el nombre de Siria en muchas de ellas o de Rusia o Irán, con el fin de criticar el apoyo que estos dos países le han estado brindando al Presidente Sirio.



Figura 32: Los niños de Siria.

Esta caricatura es un buen ejemplo de caricatura con texto dentro de la propia imagen. Es una crítica directa a los bombardeos de Siria y la situación que viven los niños como consecuencia de todo ello. Puede contemplarse, en esta caricatura, una pared de una casa destruida en la que un niño inocente pinta una casa con un sol en

⁴² Sigue apareciendo el nombre en árabe como referencia. Sin embargo, es cierto que tras el desarrollo de la Primavera Árabe, 'Alī Farzāt ha optado por usar más el inglés con el fin de ampliar su público, debido a que el inglés puede considerarse una lengua universal.

la pared de la que fuera su casa; mientras que al fondo se ve una nube de humo como símbolo de destrucción del pueblo ciudad en cuestión. Entonces, para completar esta imagen, ‘Alī Farzāt ha añadido la palabra *Syria* (*Siria*) en inglés con el fin de contextualizar la situación. En este caso, ‘Alī Farzāt ha optado por el uso del inglés para que todo el mundo sea consciente de la situación que están viviendo los niños en Siria. En este sentido, lo que está haciendo el caricaturista es seleccionar a su público y contextualizar, al mismo tiempo, la acción; de manera que el sentido de la caricatura no cambia para nada si se quita la palabra, aunque sí es cierto que la refuerza y completa.

Más allá de todo esto, hay que decir que ‘Alī Farzāt también ha realizado caricaturas con texto en el exterior de la imagen. Esto tuvo lugar con el surgimiento de *al-Dūmarī* (*El Farolero*) y, actualmente, pueden verse en la web del caricaturista (Ferzat, n. d. b). Son una serie de caricaturas en las ‘Alī Farzāt añade algún poema o frase célebre del poeta Nizār Qabbānī, para completar el significado de la caricatura; de modo, que tanto el poema o la frase como el dibujo tienen significado de manera independiente. No obstante, para entender este tipo de caricatura, hay que situarse en el contexto en el que se desarrolló *al-Dūmarī* (*El Farolero*), pues este tipo de caricaturas aclaman, en su mayoría, cambio y libertad de expresión.

اعداد: د. صباح قباني

نزار قباني: الرسم بالكلمات
علي فخرات: الرسم بالرسم

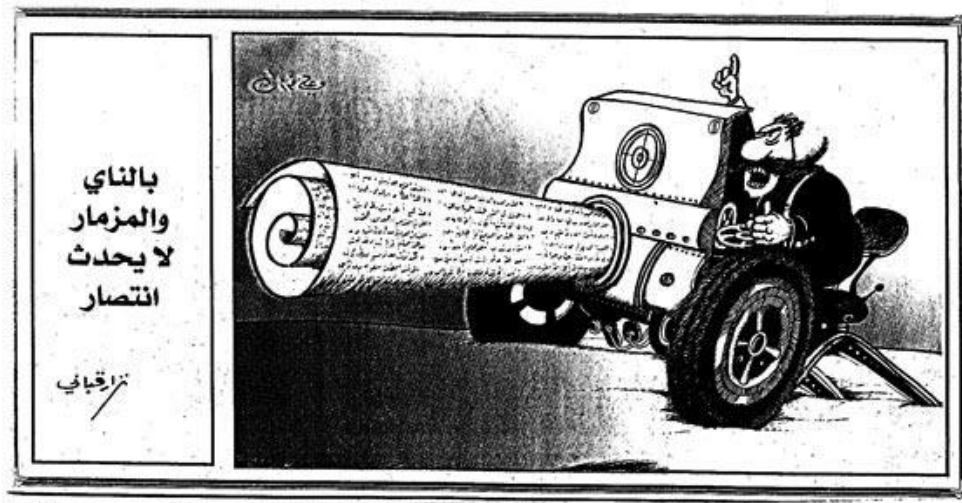


Figura 33: Dibujo con palabras.

Esta caricatura puede ser considerada un buen ejemplo, ya que es muy fácil de entender. Puede observarse que es un recorte de *al-Dūmarī* (*El Farolero*) porque en la parte superior aparece escrito el nombre y la fecha del periódico. Asimismo, desde un primer momento el caricaturista anuncia que esta caricatura va a ir acompañada de texto para que el lector esté sobre aviso y sepa lo que se va encontrar, es decir, lo pone en antecedentes para que sea capaz de contextualizar la imagen y pueda interpretarla de una manera más precisa.

A continuación, puede observarse que aparece una caricatura y un recuadro a la izquierda, con unas palabras del poeta Nizār Qabbānī. El texto dice: *Con la flauta y el oboe no hay victoria*; mientras que en la imagen hay un hombre con un cañón que dispara un periódico. Así, el significado queda bastante claro, es decir, no se puede ganar con la violencia, mientras que sí se puede con la inteligencia y la libertad de expresión. En este caso, puede verse que el texto afianza el significado de la

caricatura, pues con un simple juego de palabras ha afianzado el significado y le ha dado una mayor fuerza al dibujo.

Sin embargo, este tipo de caricaturas puede tener problemas. Este tipo de caricaturas limita mucho el público al que va dirigido. Pues, al estar el texto en árabe, no todo el mundo puede ser capaz de entenderlo. Por este motivo, ‘Alī Farzāt dejó de hacerlas y las mantuvo un poco al margen, ya que, como se ha dicho antes, sólo se encuentran en su web en un apartado llamado *Rasm bi-l-kalimāt (Dibujo con palabras)* (Ferzat, n. d. b). De hecho, muchas de las caricaturas con texto en el exterior de la imagen que ha publicado ‘Alī Farzāt han sido despojadas de ese comentario o texto y las ha vuelto a publicar de manera independiente. Pues, el propio ‘Alī Farzāt reconoce que la mejor caricatura es aquella que no tiene texto y es capaz de expresar una idea de la manera más simple posible, puesto que las caricaturas deben estar abiertas a la interpretación.

4.4. Los símbolos en las caricaturas de ‘Alī Farzāt

Más allá de todo esto, hay que señalar que las caricaturas de ‘Alī Farzāt están cargadas de símbolos bien reconocidos. Mantiene todos los símbolos de las caricaturas realizadas en el mundo árabe, es decir, suele aparecer la Estrella de David cuando critica a Israel, así como otros elementos como la bola del mundo personificada para indicar la falta de solidaridad e ignorancia por parte del resto del mundo. No obstante, también añade los suyos propios, haciéndolos reconocibles por todos, que son los que se van a analizar en este punto⁴³.

‘Alī Farzāt es experto en jugar con los dobles sentidos en las caricaturas de manera visual, puesto que su intención es ridiculizar a todos de una manera

⁴³ El uso de los símbolos es esencial en todos los caricaturistas. Sin embargo, hay que añadir que, aunque se explicaron una serie de símbolos compartidos por todos los caricaturistas árabes, es normal que aparezcan símbolos propios. Esto se debe a que cada caricaturista es hijo de su tiempo y se va a ver afectado por unos hechos u otros.

abrumadora. Por tanto, su arte, desde el primer momento, ha contribuido al activismo creativo, generando una respuesta inmediata. Esto se debe a que, a través de los símbolos, ha sido capaz de simplificar ideas complejas en productos visuales que han favorecido su memorización y comprensión. De este modo, ha sido capaz de generar una resistencia creativa que anima a las personas en participar en un proceso político creativo, debido a que las caricaturas tienen una mayor difusión que los medios de comunicación tradicionales (Jamshidi, 2014: 78-79). Por este motivo, los símbolos juegan un papel fundamental dentro de las caricaturas; de ahí la necesidad de crear los suyos propios con el fin de combinarlos con los que ya existen.

Del mismo modo, el uso de los símbolos propios dentro de las caricaturas ha tenido una función muy importante: evitar la censura. Tuvo que recurrir desde un primer momento al simbolismo debido a que el gobierno controlaba todo (El Hasan, 2013, 20 de diciembre). Por ello, ‘Alī Farzāt tuvo que manipular todo para poder sobrevivir al castigo, utilizando símbolos simples que se entendieran con facilidad. Para ello, desde un primer momento, ha recurrido a símbolos e ideas que forman parte de la vida diaria de la calle, ya que su deseo es representar la conciencia de la calle, de la gente de a pie (Halasa, 2012, junio: 24).

Así, dentro de los símbolos propios de ‘Alī Farzāt, cabe destacar los hombres de traje y los generales con barbas, para resaltar una determinada élite dentro de la sociedad (Halasa, 2002, 26 de julio). En lo referente a los hombres de traje, pueden distinguirse dos niveles bien diferenciados:

1. Hombres de traje bien arreglado. Este tipo de personaje simboliza la élite rica de la sociedad o el político corrupto que no hace otra cosa que oprimir a la sociedad con el fin de seguir enriqueciéndose. Suelen simbolizar los opresores de la sociedad, así como la corrupción y, en muchas ocasiones, los promotores de la falta de libertades.

2. Hombres de traje rasgado. Este tipo de personaje suele ser un hombre que viste un traje antiguo y rasgado. Su simbología está asociada a la opresión que vive la sociedad que está ahogada por el hombre que va vestido con un traje bien arreglado. Por otro lado, también puede significar la persona que ha intentado ayudar y que se ha visto derrotada. En este último caso, el traje suele estar destrozado y la cara del personaje suele ser fatigada.



Figura 34: Los hombres de traje.

Esta caricatura ejemplifica lo explicado anteriormente. A la izquierda puede apreciarse un hombre vestido con traje, camisa y corbata que tacha con una cruz la cara de otro hombre. Asimismo, este hombre tiene la cabeza del revés con el fin de destacar que hace todo lo contrario de lo que debería hacer. Por otro lado, el hombre al que tacha la cara también está vestido con traje y camisa, pero, en este caso, es algo diferente. En primer lugar, puede apreciarse que no lleva corbata y que la camisa es de peor calidad, ya que parece ser que no es una camisa de traje, sino más de diario. Luego, el traje le queda ancho, es decir, como si se lo hubieran prestado y no le perteneciera. Además, puede observarse que las mangas están rasgadas como consecuencia del tachón del otro señor.

De este modo, la intención de la caricatura es reflejar la superioridad del rico sobre el pobre. No obstante, 'Alī Farzāt va más allá, pues a través de la vestimenta pretende reflejar la opresión y el engaño de la clase dominante sobre la sociedad. Dicho de otro modo, pretende reflejar las artimañas que la clase dominante utiliza para llegar al poder, haciendo justamente lo contrario; de ahí que aparezca con la cabeza al revés.

Por otro lado, en la referente a las barbas en los generales hay que decir que las utiliza como elemento diferenciador. Los generales del ejército son otro elemento dentro de la jerarquía de la sociedad que tienen una serie de privilegios bien diferenciados, por lo que 'Alī Farzāt también los critica. Por este motivo, con el fin de diferenciarlos, le dibuja unas barbas, que les da una sensación de vil y siniestro, ya que dichos personajes dan algo de miedo. Así pues, el efecto que consiguen las barbas es causar miedo en los espectadores, es decir, la intención es representar a estas personas como seres siniestros que atormentan a la sociedad.



Figura 35: No arrojar piedras.

En esta caricatura se muestra un general israelí con barba. El aspecto físico de este general da un poco de rechazo, pues lo presenta como un ser vil. Asimismo, ‘Alī Farzāt lo representa rodeado de potentes armas capaz de derrotar un país entero, mientras sostiene un cartel de protesta para prohibir el lanzamiento de piedras, que es el arma que usan los palestinos. Además de todo esto, cabe señalar el fondo de esta caricatura. Lejos de ser una caricatura monocromática, ‘Alī Farzāt incluye un fondo rosa, que es un color que no suele usar mucho en sus caricaturas. Con este color, ‘Alī Farzāt pretende afianzar el sentido de la caricatura, ya que el color rosa puede representar un mundo ideal y fantástico, que es lo que este general trata de hacer ver.

Por otro lado, el uso de las barbas suele estar asociado también al terrorismo. Esto se debe a que, como ya se ha comentado, el efecto que causan estos personajes es mucho más terrorífico que si no la llevaran. De hecho, si se mira a este tipo de personajes con barbas, causa repulsa y asco. Por tanto, es un buen elemento para reflejar la vileza de estos personajes.



Figura 36: Acuerdo terrorista

Esta caricatura es una crítica al terrorismo y a los acuerdos internacionales llevados en Oriente Medio con Estados Unidos. En un primer plano, se observan dos

personajes con cara de locos y con unas barbas muy largas que se enlazan con unas manos y con una cola de demonio. Además, a sus espaldas llevan un hacha que simbolizan sus armas. Así pues, el de la izquierda simboliza Irán mientras que el de la derecha al grupo terrorista del *Dā'ish* (*Estado Islámico de Siria y Levante*)⁴⁴. La cara de estos personajes es un tanto diabólica, pues muestran una vil sonrisa y unos ojos desencajados, que contribuyen a aumentar la sensación de terror a todo aquel que lo mire. No obstante, el verdadero terror es causado por las barbas, ya que al fondo de esas barbas se aprecia el dibujo de un edificio que simboliza la Casa Blanca en Estados Unidos. Por tanto, 'Alī Farzāt está criticando en esta caricatura los acuerdos de Estados Unidos, que no son otros acuerdos con terroristas, de ahí que los represente con barbas.

Más allá de todo esto, otro símbolo que hay que destacar dentro de la élite rica es el traje de general o el general gordo que también oprime a la sociedad. Este traje acostumbra ser ostentoso y, muchas veces, suele aparecer solo, ya que es un símbolo de autoridad de los gobiernos. De hecho, 'Alī Farzāt, en muchas ocasiones lo asocia al dictador, ya que es el que ejerce el poder supremo.

⁴⁴ *Al-Dawla al-Islāmiyya fī al-'Irāq wa al-Šām* (El Estado Islámico de Iraq y al-Šām). No obstante, en la caricatura se identifica porque 'Alī Farzāt usa las siglas en inglés *ISIS* (*Islamic State of Iraq and Syria*) con el fin de que todo el mundo pueda entenderlo. Asimismo, por lo general, llama la atención que 'Alī Farzāt suele usar en sus caricaturas las siglas en inglés debido a que, en parte, puede decirse que tienen un mayor impacto en el espectador al estar más familiarizado con el término en inglés, ya que lo ve con más frecuencia en los medios de comunicación.

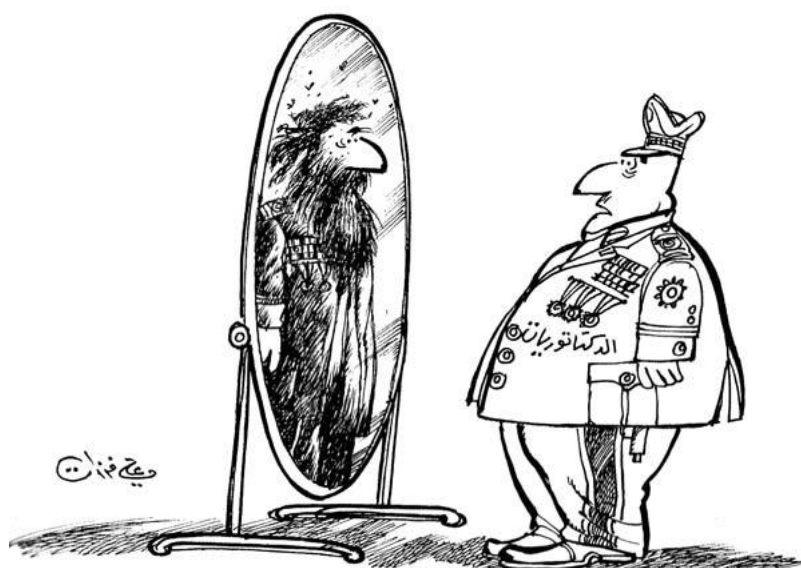


Figura 37: Dictaduras

Esta caricatura muestra un general vestido con un traje en el que se distingue la palabra *al-Diktātūriyāt* (*Dictaduras*). Este traje es bastante ostentoso, cargado de medallas y galardones que simbolizan la superioridad de esa persona. Este general se está mirando un espejo, cuyo reflejo es bastante diferente. En el espejo, puede apreciarse a un hombre con el mismo traje, pero mucho más estropeado y delgado. Aparece cansado con piojos en la cabeza, con el pelo largo y barba. No obstante, el traje aparece intacto, a pesar de que le queda ancho.

En este sentido, la intención de la caricatura queda bastante clara. Pues, el objetivo es mostrar la resistencia en el poder, que ha hecho que se estropee físicamente. ‘Alī Farzāt pretende reflejar el trasfondo de los dictadores, que tratan de mantenerse en el poder, pero por mucho que lo intenten cada vez están más debilitados. Es más, ellos mismos son conscientes de que cada vez están más débiles, de modo que no tienen más que mirarse al espejo para darse cuenta de ello.

Otro símbolo relacionado con la vestimenta de los personajes es la *kufiya*, es decir, el pañuelo tradicional de Oriente Medio y Arabia Saudí. A través de esta prenda, ‘Alī Farzāt tiende a representar a los líderes corruptos del mundo arabo-islámico. De hecho, este tipo de personaje suele ser representado también con un bigote, en vez de con una barba, ya que pretende mostrarlo rico y con unos privilegios que el resto de la sociedad carece.



Figura 38: Libertad

Esta caricatura muestra un hombre encadenado con una bola en el pie. A la derecha aparece un hombre con una *kufiya* blanca en la cabeza que se muestra el libertador de este hombre. Asimismo, este hombre va vestido con un traje de chaqueta y corbata, así como también ‘Alī Farzāt lo ha representado con un bigote. Sin embargo, lejos de darle la libertad, cortando la bola, está cortándole el pie. En este sentido, el hombre de la *kufiya* es representado como un mafioso, cuyo verdadero interés es cortar de raíz con el pobre que no tiene con qué defenderse, pues le están cortando hasta los pies.

Por otro lado, cuando ‘Alī Farzāt quiere referirse a Irán en vez de usar la *kufiya*, tiende a usar el turbante típico iraní. El gobierno iraní ha sido muy criticado en las caricaturas de ‘Alī Farzāt; de ahí, la necesidad de generar símbolos que lo identifiquen

y diferencien de los dirigentes del resto del mundo arabo-islámico. En este caso, también suele usar las barbas, como se ha visto antes, pero tal vez uno de los elementos más diferenciadores es el propio turbante.

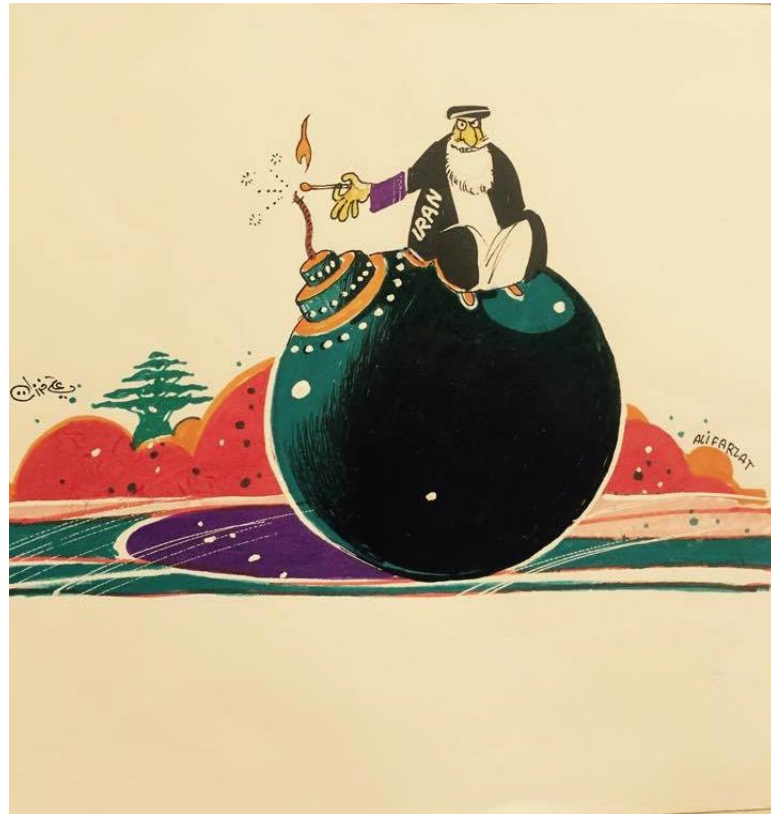


Figura 39: Irán

En el caso de esta caricatura, se observa a un hombre con una indumentaria iraní que trata de hacer estallar una bomba. De hecho, el propio 'Alī Farzāt añade la palabra *Iran* (Irán) en inglés para identificarlo, aunque verdaderamente se entiende sin la necesidad de esa palabra. De este modo, la crítica queda bien clara y todo el mundo es capaz de entenderla, ya que la vestimenta del personaje lo dice todo. La intención de 'Alī Farzāt es identificar a Irán con pseudo-terroristas capaz de generar una masacre en Oriente Medio, pues puede observarse al fondo un mundo destruido, destacando un árbol de cedro, característico de Líbano.

Por otro lado, además de estos símbolos relacionados con la indumentaria de los personajes de ‘Alī Farzāt, también hay que señalar que estos personajes tienen una fisionomía muy específica. Puede observarse que los personajes de las caricaturas que se han comentado anteriormente presentan cabeza grande, simulando una especie de patata cruda, y una nariz bulbosa y grande. Esta fisionomía tan específica es un símbolo de opresión a la sociedad civil con sádica alegría, pues se presentan superiores al resto de la sociedad; de ahí, la exageración de su expresión (Halliburton, 2012, 31 de agosto-6 de septiembre; 28-30).

Más allá de los personajes dentro de las caricaturas, que son símbolos muy recurrentes y que se repiten de manera constante, hay que destacar otros símbolos como las escaleras o plantas altas, para resaltar y criticar las jerarquías que existen dentro de la sociedad (Halasa, 2002, 26 de julio). Ejemplo de esto es la siguiente caricatura, en la que ‘Alī Farzāt utiliza las escaleras para resaltar las injusticias que los ciudadanos viven y criticar los privilegios de los dirigentes, que no hacen nada para mejorar la situación, ya que aumentan esa jerarquía cada vez más.



Figura 40: La jerarquía.

Esta caricatura muestra tres planos bien diferenciados, con tres personajes que reflejan la jerarquía de clases y la desigualdad social de una manera abrumadora. En

primer lugar, se ve a un hombre con una *kufiya*, con bigote y gafas de sol, sentado en un sillón que parece un trono, mientras observa toda la situación con cara de satisfacción. Luego, en un segundo nivel, puede apreciarse a otro hombre, que también lleva una *kufiya*, pero que no lleva bigote. Este hombre está levantado de una silla, mucho más modesta que la del hombre anterior, y le está dando una patada a una escalera. Es aquí cuando comienza el tercer nivel. En este nivel, se observa a un hombre con un traje de chaqueta rasgado y con una *kufiya*, pero este hombre está cayendo al vacío como consecuencia de la patada que el anterior le ha dado a la escalera, al mismo tiempo que se le están cayendo todos los papeles que portaba en la mano.

La intención de esta caricatura es bastante clara. ‘Alī Farzāt, a través de esta caricatura, está criticando la jerarquía en los puestos de poder y la dificultad existente para llegar a él. Para ello, audazmente, ‘Alī Farzāt es capaz de representar tres niveles bien diferenciados, en los que uno va aplastando al otro con el fin de impedir que lleguen sólo los que ellos quieren. De hecho, puede observarse como uno controla a otro, pues el hombre del primer nivel aparece totalmente pasivo, sin inmutarse, ya que lo único que le importa es disfrutar de su sillón; mientras que el del segundo se muestra más activo, impidiendo que nadie le llegue para eclipsar sus aspiraciones.

Otro símbolo notable en sus caricaturas es el de las multitudes⁴⁵. El uso de este símbolo es una metáfora de las masas árabes, con el fin de mostrar la represión que sufren por parte de sus dirigentes o el aborregamiento que desarrollan algunos sectores de la sociedad ante distintas situaciones (Halasa, 2002, 26 de julio). No

⁴⁵ Las multitudes hay que entenderlas como una masa de gente que sigue al líder de una manera aborregada, pero también como la unión que hace la fuerza suficiente para derrocar al régimen o como una crítica política hacia la falta de acuerdos entre los distintos dirigentes. Por ello, hay que entender este símbolo como una llamada de atención a la sociedad, ya que dependiendo de su uso, está incitando a realizar una cosa u otra, es decir, por un lado, puede ser una llamada de atención a la sociedad, en tanto que despierte ante determinadas circunstancias, ya que no existe una unión por parte de los políticos y lo que pretenden es sacar sus propios beneficios manteniendo a la sociedad dormida; mientras que, por otro lado, también puede entenderse como una manera de animar a la sociedad a luchar, trasmitiéndole la necesidad de unirse para cambiar las cosas.

obstante, este último símbolo se ha visto reformado en los últimos tiempos, puesto que 'Alī Farzāt representa a las masas árabes unidas y luchando juntas con el fin de derrocar los distintos gobiernos, debido a que han perdido el miedo que tenían.



Figura 41: Las masas árabes.

Esta caricatura es un buen ejemplo de lo comentado anteriormente. En ella, puede observarse como las masas se unen para atacar al oficial en cuestión. No obstante, llama la atención un detalle. Pues, puede verse que las masas es un gran monstruo que incluye a un gran número de personas que han fallecido por luchar por sus derechos. En este sentido, el objetivo de esta caricatura es destacar el fin del miedo de la sociedad, ya que, incluso, habiendo perecido en la batalla, siguen luchando para derrocar al gobierno.

Dentro de la representación de las multitudes, hay que decir que no sólo se refiere a la sociedad de a pie. Pues, en muchas ocasiones, 'Alī Farzāt recurre a las multitudes para ridiculizar a los dirigentes árabes. Este es el caso del ejemplo siguiente.



Figura 42: Los regímenes árabes.

En esta caricatura, se aprecia un coche rojo con una gran multitud de personas que están discutiendo por conducirlo. De este modo, todos llevan en su mano un volante para intentar tomar el control de la situación. Arriba aparece una bandera blanca que lleva escrito *al-anẓima al-‘arabiya* (los regímenes árabes), que enfatiza el significado de la caricatura. Por tanto, la intención de ‘Alī Farzāt con esta caricatura es enfatizar los problemas de los dirigentes del mundo árabe, que lejos de preocuparse por la sociedad, se pelean por tener el control absoluto.

Del mismo modo, también usa este símbolo para criticar a las masas aborregadas. En este caso, ‘Alī Farzāt usa las multitudes para criticar la mentalidad de rebaño de las masas y su preocupación por cosas superficiales (Davis, 2005: 10-11). Por ejemplo, la siguiente caricatura busca un grupo de hombres viendo un partido de fútbol en la televisión. La peculiaridad de esta caricatura es que los hombres tienen una cabeza de balón de fútbol, por lo que no tienen capacidad crítica. Por tanto, ‘Alī Farzāt está criticando el lavado de cerebro que hace, en ciertas ocasiones, el fútbol a

la sociedad, ya que, al no haber otra cosa en la televisión, la gente pierde capacidad crítica.

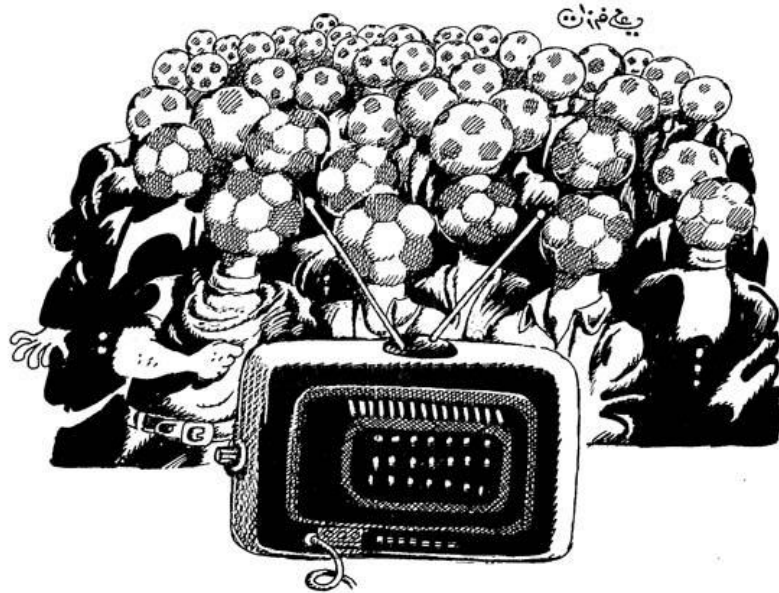


Figura 43: Partido de fútbol.

Por otro lado, hay que destacar el símbolo de la bandera. La bandera es un símbolo muy importante porque es un símbolo de identidad nacional y todos los gobiernos suelen utilizarlo para legitimarse en el poder. No obstante, en las caricaturas de 'Alī Farzāt este símbolo ha sufrido también una evolución con el desarrollo de los acontecimientos históricos en Siria. Pues, de aparecer roja y lisa, pasó a ser representada con los colores de la bandera de Siria tras el estallido de la Primavera Árabe.

Se empezaron a representar dos banderas, es decir, la del Estado, así como también se rescató la bandera anterior a la llegada del Ba'ṭ. Esta última bandera presenta una franja horizontal verde, una franja horizontal blanca y una franja horizontal negra, mientras que en el interior de esa franja horizontal blanca aparecen tres estrellas rojas de cinco puntas. No obstante, el uso de una bandera u otra iba a estar marcada por 'Alī Farzāt a la hora de representar un personaje u otro. De este

modo, utilizaría la del régimen para representar a Bašār al-Asad, mientras que la otra bandera sería representada en señal de apoyo a la sociedad siria que lucha por acabar con el régimen.



Figura 44: La bandera del general.

Esta caricatura muestra, como se ha sugerido anteriormente, un general que sostiene una bandera roja y lisa con el fin de ir al campo de batalla. Dentro de la bandera aparecen unos soldados que tratan de huir. Por ello, la bandera se rasga al final y se van cayendo uno a uno, debido a que no quieren luchar. La intención de 'Alī Farzāt con esta caricatura es señalar las guerras absurdas en las que participan algunos países con el fin de enriquecerse.

A pesar de todo, como ya se ha comentado, el verdadero objetivo es criticar la situación de Siria. Dicho de otro modo, 'Alī Farzāt está criticando con esta caricatura los distintos enfrentamientos en los que se ha visto Siria involucrada bajo el gobierno de los al-Asad. Por este motivo, tras la Primavera Árabe, 'Alī Farzāt dejó de dibujar banderas lisas y comenzó a situar la bandera de la Siria independiente y la bandera de la Siria de Bašār al-Asad, para señalar a quién se refería con mayor concreción.

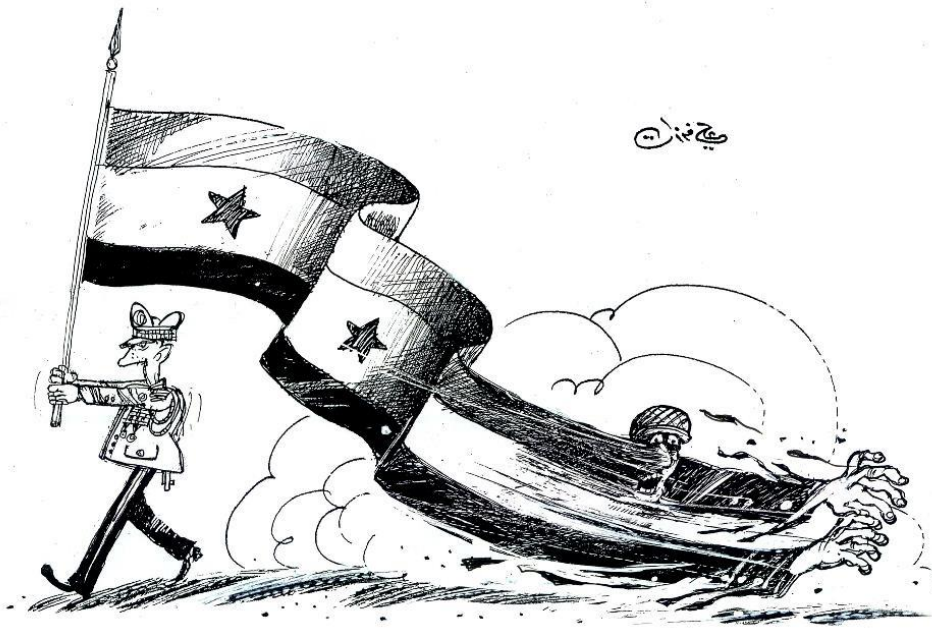


Figura 45: Bašār al-Asad portando la bandera de Siria.

Esta caricatura refleja perfectamente lo comentado anteriormente. En este caso, a diferencia de la caricatura anterior, se aprecia a Bašār al-Asad portando la bandera de Siria, mientras un soldado trata de escapar de la bandera. Asimismo, puede observarse que la bandera es la bandera del Estado en la que se legitima el Presidente Sirio. Pues, está compuesta por tres franjas horizontales del mismo tamaño, cuyos colores son rojo en la parte superior, blanco en el centro (incluyendo en el centro dos estrellas rojas de cinco puntas cada una) y negro en la parte inferior.

Sin embargo, en este caso la situación del soldado es diferente, puesto que se muestra con cara de pánico y sangrando por las manos. Por tanto, en esta caricatura la sátira y la crítica son mucho más fuertes. Pues, en este caso no sólo está destacando las absurdas intervenciones militares, sino también las vejaciones de la guerra civil, surgida tras la Primavera Árabe.

Otro símbolo al que recurre con frecuencia ‘Alī Farzāt es el desarrollo del pensamiento y de las ideas de los dirigentes. Para ello, ‘Alī Farzāt suele incluir un cerebro humano de diferentes maneras. Este cerebro puede, a su vez, aparecer en diferentes lugares, es decir, puede verse en los pies o en el aire. Del mismo modo, no es de extrañar que, en otras ocasiones, además del cerebro, ‘Alī Farzāt utilice un wáter o el papel higiénico para indicar el lugar al que van a parar las ideas. Pues, el objetivo es criticar la mala gestión de los gobiernos, así como la falta de argumentos ideas que algunos desarrollan para gobernar un país.



Figura 46: El cerebro de los políticos.

Esta caricatura muestra el cerebro de algunos políticos y/o dirigentes. Para ello, ‘Alī Farzāt muestra un hombre de espaldas y calvo. Pero, la calva de este hombre es algo particular, ya que se presenta en forma de ano que ha defecado el cerebro del dirigente y/o político en cuestión. Por ello, la intención de esta caricatura es reflejar el desarrollo de las ideas de los políticos y/o dirigentes. Dicho de otro modo, ‘Alī Farzāt pretende destacar la mala gestión de los políticos, haciendo ver que no tienen nada de cerebro, siendo como si lo hubieran defecado.

En el mismo sentido, 'Alī Farzāt también utiliza papel higiénico para hacer referencia a discursos e ideas de los políticos dentro del mundo arabo-islámico. Este es el caso de la siguiente caricatura, donde el Presidente de la Liga Árabe proporciona un extenso discurso, mientras otro hombre en una casetilla se limpia con el papel del discurso tras haber defecado. En este caso, 'Alī Farzāt está criticando las mentiras de la Liga Árabe, es decir, está criticando la supuesta unidad, ya que aparentemente es inexistente, debido a que la situación es bastante complicada. Por tanto, a través de esta caricatura, que es bastante divertida, satiriza la falta de ideas por parte de dicho organismo.



Figura 47: El Presidente de la Liga Árabe.

Además de todo esto, en relación a la política y al poder, hay que señalar el símbolo de la jaula. Este símbolo tiene un doble sentido. Por un lado, puede estar

relacionado con los políticos, haciendo ver que están afincados al puesto de por vida, es decir, como si fueran unos pájaros enjaulados. Por otro lado, el sentido que tiene es el encarcelamiento de la sociedad, o sea, ‘Alī Farzāt pretende resaltar las injusticias y la tortura que se sufren en las cárceles, así como la encarcelación de la mujer por parte del hombre.

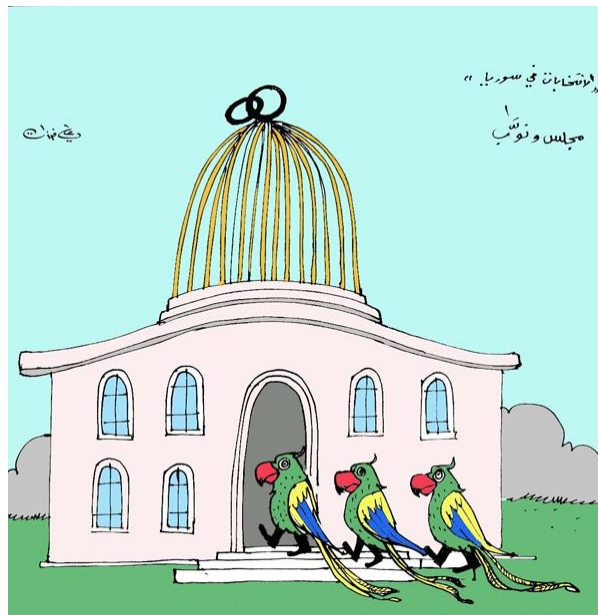


Figura 48: El Congreso de los Diputados.

Esta caricatura muestra lo primero que se ha comentado. ‘Alī Farzāt representa a los diputados como loros que entran en el congreso, que es una jaula de oro. De este modo, refleja ese enjaulamiento como un puesto casi vitalicio que no quieren soltar. Dicho de otro modo, esta caricatura que, en un primer momento, puede provocar la risa está criticando la falta de libertad y democracia. Asimismo, el propio ‘Alī Farzāt añade una leyenda en árabe que contextualiza la imagen en Siria, aunque también podría ser aplicada a cualquier país arabo-islámico.

No obstante, la siguiente caricatura muestra la jaula de una manera diferente. Refleja a una mujer metida en una jaula que tiene forma de hombre. Ella, con rostro triste y serio, va vestida de negro se asoma entre los barrotes, como si esperase que

alguien la liberase. Sin embargo, en el caso de la jaula con forma de hombre, puede observarse que tiene unos pies que la porta y es un hombre adinerado o acomodado, ya que se puede deducir por su indumentaria.

El objetivo de esta caricatura es señalar la desigualdad de la mujer. 'Alī Farzāt pretende reflejar que la mujer está encerrada y es manejada por el hombre. Por tanto, a través de esta caricatura, está invitando a la mujer a liberarse de la cárcel que puede suponer el hombre. No obstante, esta mujer también puede representar perfectamente la justicia y la libertad que muchos ciudadanos no tienen, debido a que está en manos de unos pocos. La mujer simboliza, en este caso, la libertad, que ha sido secuestrada y encarcelada por unos privilegiados.



Figura 49: Mujer encarcelada.

El siguiente tipo de encarcelamiento más que una jaula como en los casos anteriores es una cárcel, ya que a través de este tipo de caricaturas 'Alī Farzāt pretende criticar la tortura y la injusticia de la cárcel. Por ejemplo, la siguiente

caricatura refleja todo esto a la perfección. Puede observarse como un hombre, que ha sido encarcelado probablemente injustamente, está siendo atravesado por unos barrotes. Además, a la izquierda hay un oficial que se ríe de esta situación, porque es consciente de que es una injusticia social. Pues, sabe que, probablemente, es inocente y que está siendo torturado usando la fuerza. Por ello, para aumentar su mofa ante la situación, le enseña las llaves de forma perversa.



Figura 50: La tortura en las cárceles.

Por tanto, el objetivo de esta caricatura es criticar este tipo de situaciones. Este hecho no se trata de un hecho, sino que se repite en todos los países arabo-islámicos. Es una llamada de atención para que se acabe con esa situación, ya que, aun siendo culpable, nadie merece ser ridiculizado ni torturado dentro de una cárcel.

Más allá de todo esto, hay que destacar dos símbolos antagónicos, pero complementarios. Se trata de las armas y de la rama de olivo o la paloma blanca. Pues, con la presencia de estos símbolos pretende criticar la situación de guerra, así como la necesidad de que la paz llegue de una vez y ponga fin a tal barbarie. En el caso de las armas, hay que decir que suelen estar asociadas a dirigentes árabes, aunque también a potencias occidentales como es el caso de Estados Unidos, la

Unión Europea o la Organización de las Naciones Unidas; mientras que en el caso de la rama de olivo, hay que señalar que está asociada a niños, que son el símbolo de la inocencia en este caso, o a la paloma blanca, que es el símbolo de la paz más extendido.



Figura 51: Guerra financiada por Estados Unidos.

Esta caricatura muestra a un miembro del *Dā'ish* disparando a Siria y contribuyendo así que haya una mayor masacre en Siria⁴⁶. El miembro del Estado Islámico está encapuchado y no puede verse su rostro. Pero, sí se puede ver que esa arma que sostiene está patrocinada por Estados Unidos. Por tanto, 'Alī Farzāt pretende indicar con esta caricatura que el verdadero promotor del Estado Islámico es Estados Unidos y que no hace otra cosa que empeorar la guerra civil en Siria.

⁴⁶ Puede verse que 'Alī Farzāt vuelve a utilizar otra vez las siglas en inglés ISIS, para referirse al grupo terrorista *Dā'ish*, tal como se comentó anteriormente.



Figura 52: Comercio de armas.

Por otro lado, esta caricatura recoge ambos símbolos. Puede verse como una grúa, bajo el título de *Arms Trade* (Comercio de Armas)⁴⁷, derrumba una casa con una bola que simboliza el mundo entero. La casa que derriba tiene una familia dentro, que mira con un rostro desolador toda esta la situación. En la pared de la casa, además, se muestra la palabra *peace* (paz) y es una llamada de atención a la necesidad de la paz para salvar a esta familia. De hecho, se aprecia que la casa está rodeada de ramas de olivo y palomas blancas, que afianzan ese sentimiento y necesidad de paz. De este modo, 'Alī Farzāt critica el uso de armas y cómo el mundo mira a otro lado, pues lo que causa el comercio de armas es la eternidad de la guerra.

Dentro de los símbolos que hacen referencia a la guerra, cabe destacar el símbolo de la esvástica nazi. Este símbolo podría ser asociado a intervenciones militares como hacen otros caricaturistas árabes, pero en el caso de 'Alī Farzāt es un tanto diferente. 'Alī Farzāt utiliza la esvástica nazi con el fin de satirizar y ridiculizar a

⁴⁷ Puede observarse, además, que junto a esa bandera que incluye las palabras inglesas *Arms Trade* (Comercio de Armas), el caricaturista opta por traducirlo al árabe también (*tiġāra al-silāḥ*), con el fin de unificar su público, ya que todo el mundo puede entenderlo sin dificultad.

Rusia, Irán, las potencias occidentales y las Naciones Unidas, debido a que han consentido la masacre llevada a cabo en Siria con el desarrollo de la guerra civil.

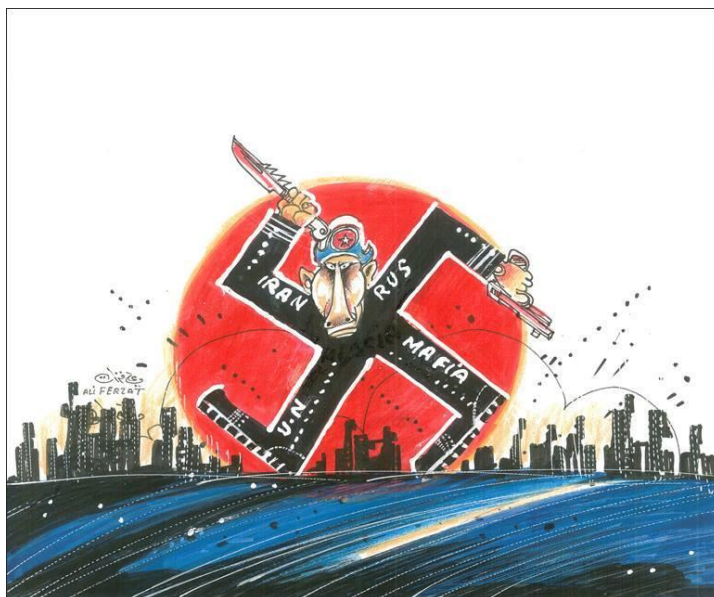


Figura 53: La mafia.

Esta caricatura, por ejemplo, muestra un general con un cuchillo y cuyo cuerpo es la esvástica nazi. En los brazos de la cruz puede leerse Irán, Rusia, Naciones Unidas y mafia. Por tanto, ‘Alī Farzāt lo que está haciendo con esta caricatura es usar el símbolo nazi para decir que estos cuatro pilares están actuando en Siria como lo hizo Hitler en Alemania. Está criticando, así, la masacre que se ha desarrollado en Siria y que nadie ha sabido parar, pues lo que han hecho con su apoyo al Presidente ha sido aumentarla.

Por último, hay que destacar el símbolo de la pluma o el lápiz. Este símbolo es utilizado para reivindicar su profesión, así como la libertad de expresión. ‘Alī Farzāt suele presentar este símbolo como otro tipo de arma, aunque bien distinto, puesto que este tipo de arma no daña a nadie. Lo presenta como un arma poderosa, capaz de derrocar a un régimen, sin la necesidad de derramar la sangre de inocentes. El lápiz o la pluma es el representante de su profesión, por lo que este símbolo también sirve

para dar a conocer al mundo su gran labor y su gran fuerza en el mundo arabo-islámico.

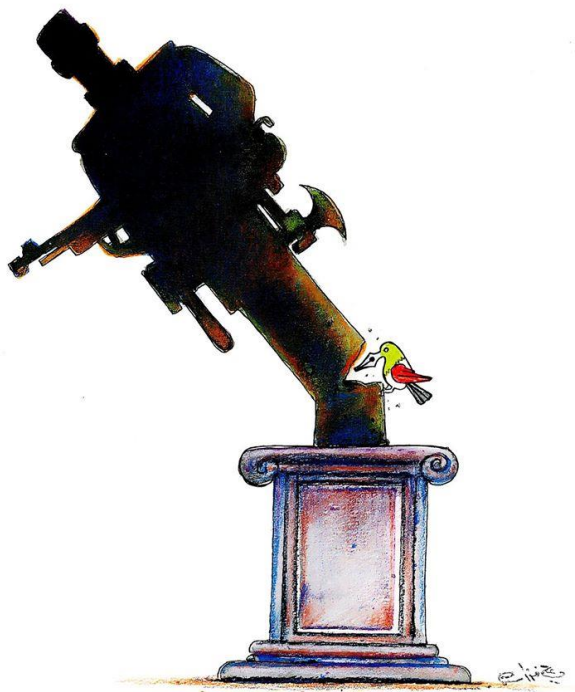


Figura 54: El poder de la pluma.

Esta caricatura, por ejemplo, muestra lo explicado anteriormente. Muestra un pájaro que está rompiendo la estatua de un general, que pudiera ser Bašār al-Asad, hasta tal punto de derrocarla. No obstante, llama la atención que el pico de este pájaro es la punta de una pluma. Por tanto, el significado queda bastante claro, es decir, la intención de esta caricatura es mostrar cómo la libertad de expresión es capaz de hacer tambalear un régimen hasta el punto de poder provocar su caída total.

Todo este análisis de las caricaturas de 'Alī Farzāt ha permitido mostrar un estilo propio que lo hace único. Las caricaturas de 'Alī Farzāt, a través de los distintos símbolos y palabras, se han convertido en una herramienta poderosa que es capaz de romper con la censura. Las caricaturas de 'Alī Farzāt han tenido desde siempre un

mayor espacio legal para poder ser publicadas. Pues, a diferencia del texto escrito que podía ser duramente castigado, las caricaturas tenían mucho más libertad, debido a que estaban abiertas a la interpretación (Chakelian, 1996, 16 de enero: 18). Por este motivo, el estudio de los símbolos, de los colores y el texto ha permitido ver que ‘Alī Farzāt jugara desde un primer momento con las ambigüedades en el mensaje para protegerse, así como también ha provocado que la gente se cuestione su propia realidad (Woźniak, 2014: 79-96). En este sentido, se ha podido ver que sus dibujos, en su mayoría, figurativos pueden aplicarse a cualquier país, es decir, ha conseguido generar una crítica universal en la que todos los países podrían darse por aludidos (Kaplow, 2001, 17 de junio: A17).

No obstante, a pesar de todo, hay que decir que los símbolos de las caricaturas de ‘Alī Farzāt, con el estallido de la Primavera Árabe en 2011, van a evolucionar. En el momento en que empieza la Primavera Árabe en 2011, ya no hace falta representar conceptos como la libertad, la justicia o la dignidad usando símbolos y colores, sino que muchos de ellos se van a simplificar debido a que las críticas van a ser más directas. Todo esto es debido a que en ese momento, el desarrollo de la Primavera Árabe en 2011, la sociedad perdió el miedo a decir lo que verdaderamente piensa y necesita⁴⁸.

⁴⁸ Por lo general, los símbolos van a ser los mismos en las dos etapas que se distinguen en esta tesis. La única diferencia que existe es que existe una evolución de conceptos. Dicho de otro modo, se opta por representar de manera más directa diferentes críticas, es decir, se rompen con todos los tabúes y ya no hay por qué jugar con los dobles sentidos.

5. CLASIFICACIÓN DE LAS CARICATURAS DE ‘ALĪ FARZĀT

Este capítulo muestra una justificación de la información y de los datos que se han ido analizando a lo largo de este trabajo. Es una manera de apoyar las hipótesis que se plantearon inicialmente. Por ello, tras analizar las caricaturas de ‘Alī Farzāt, teniendo en cuenta los símbolos, los colores y el texto que puede aparecer dentro de la imagen, se va a establecer una clasificación de sus caricaturas. De este modo, se van a establecer distintos periodos relacionados con la vida del caricaturista, debido a que sus dibujos, como ya se ha comentado en el capítulo anterior, son fruto de su vida y los acontecimientos históricos que le ha tocado vivir. Entonces, para establecer los distintos periodos, se va a estudiar la temática de sus caricaturas y la evolución que éstos han tenido a lo largo de su vida. En definitiva, el propósito principal de este capítulo es poder enmarcar las caricaturas de ‘Alī Farzāt en un cuadro que permita entender todo lo analizado anteriormente, es decir, que permita comprender el estilo desarrollado por el caricaturista y las necesidades que ha tenido de hacer un dibujo u otro.

Las caricaturas, por lo general, juegan un papel muy importante como forma de comunicación no verbal. Permiten capturar de una manera creativa ciertas realidades y hechos, usando la imaginación. En este sentido, tienen la capacidad de condensar todas las noticias en una sola imagen, puesto que contribuyen a romper las fronteras de la libertad de expresión, al mismo tiempo que simplifican ideas complejas usando el sentido del humor y la ironía (Maundu, 2015, 28 de abril). Por este motivo, otro objetivo de este capítulo es estudiar cómo las caricaturas de ‘Alī Farzāt también se han convertido en referencia histórica, debido a la evolución que han experimentado.

De este modo, no hay que olvidar que el arte que desarrolla ‘Alī Farzāt es un arte de resistencia que se va afianzando conforme se van desarrollando los acontecimientos en Oriente Medio, en general, y en Siria, en particular. La resistencia

creativa anima a las personas a participar en el proceso político creativo. Inspira a la gente a experimentar con formas creativas, debido a que se transmite mucho más rápido que un medio convencional. Por tanto, la expresión masiva de hacer reír a la gente se convierte en una herramienta capaz de subvertir la represión practicada por el régimen. Por este motivo, la resistencia a través del sentido del humor fue considerada por el régimen como algo desconcertante y peligroso (Jamshidi, 2014: 79).

Así, a través de esta clasificación, se pretende demostrar que las caricaturas de ‘Alī Farzāt no capturan sólo la naturaleza de las transformaciones revolucionarias, sino también el medio político de ellas mismas. Dicho de otro modo, pretende mostrar las relaciones entre la nación y el gobierno; de ahí que se acaben convirtiendo en un arma revolucionaria, ya que las caricaturas se encuentran en un espacio cultural en que se pueden debatir cuestiones políticas y sociales. Por ello, no es de extrañar que la mayoría de las caricaturas de ‘Alī Farzāt sean globales, puesto que es muy normal que mezcle política y sociedad.

No obstante, en lo referente a la clasificación, hay que señalar que se han distinguido dos etapas. La primera etapa es una etapa pasiva y podría enmarcarse hasta el estallido de la Primavera Árabe. Esta etapa, además, se divide en dos periodos, ya que ‘Alī Farzāt no sólo desarrollaba caricaturas, sino también trabajos artísticos. Sin embargo, en lo referente a la segunda etapa, hay que decir que se desarrolla después de la Primavera Árabe en 2011 y es una etapa mucho más activa. En esta etapa, las caricaturas de ‘Alī Farzāt experimentan una notable evolución, debido a que el propio caricaturista pasa a convertirse en un activista preocupado por su país.

5.1. Primera etapa: Antes del estallido de la Primavera Árabe en 2011

Esta primera etapa se divide en dos tipos de trabajos. Pues, por un lado, ‘Alī Farzāt, además de sus caricaturas, realiza trabajos artísticos⁴⁹. Estos trabajos, en la actualidad, pueden verse en la web del caricaturista (www.ali-ferzat.com) y el contenido político que contienen es mínimo. En la mayoría de estos dibujos ‘Alī Farzāt suele representar paisajes, zocos, la sociedad o el cuerpo de la mujer. Por tanto, en el caso que se quiera buscar algo de ironía en estos dibujos, irían dirigidos a la sociedad y al ser humano. Aun así, según refleja el propio caricaturista en su página web, son más bien trabajos artísticos sin ninguna intención crítica revolucionaria.



Figura 55: El paisaje.

Este dibujo, por ejemplo, es muy diferente a las caricaturas que se han utilizado hasta ahora, donde ‘Alī Farzāt utiliza el lápiz para desarrollar diferentes trazos y formas. Puede observarse que, en este caso, ‘Alī Farzāt ha optado por usar el pincel

⁴⁹ No hay que olvidar que ‘Alī Farzāt estudió Bellas Artes, por lo que no es de extrañar que realizara trabajos diferentes a las caricaturas, despojados de toda carga satírica.

acompañado de técnicas impresionistas. Así, emplea pinceladas pensadas, suaves, sutiles, libres y muy variadas, con el fin de jugar con las distintas luces.

‘Alī Farzāt juega con las luces y las sombras para generar un paisaje, en el que un hombre desde los árboles del bosque mira el resplandor de las montañas. Para lograr esto, los colores juegan un papel bastante significativo. De este modo, ‘Alī Farzāt emplea colores fríos y cálidos para mostrar un cambio de estación. En este sentido, los colores cálidos simbolizan la llegada del otoño y un nuevo comienzo, pues las hojas de los árboles están cambiando de color, al mismo tiempo que se están cayendo.

Este dibujo no debería ser considerado una caricatura en sí, ya que el objetivo es muy distinto. En este caso, no existe crítica directa a los gobiernos o la corrupción. Este dibujo muestra la nostalgia del paso del tiempo reflejado en el hombre que mira atento al cambio de estación. Por tanto, podría decirse que se trata de una pintura de corte impresionista que refleja que ‘Alī Farzāt ante todo es un artista con un talento impresionante.

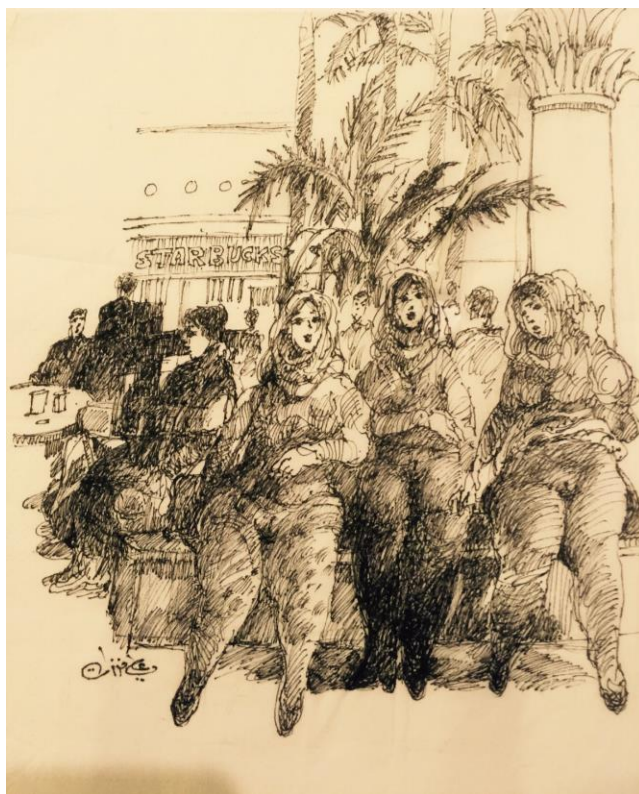


Figura 56: Mujeres en el centro comercial.

Sin embargo, en el caso de este dibujo, a pesar de no ser una caricatura como tal sí podría intuirse algo de crítica⁵⁰. Este dibujo, realizado con un lápiz o bolígrafo, muestra unas mujeres con velo que van a un centro comercial juntas. Pero, este centro comercial no es un centro comercial cualquiera, sino que se trata de un centro comercial de corte occidental. Puede observarse que al fondo hay unas palmeras y detrás de las palmeras hay un *Starbucks*, cafetería estadounidense por excelencia, donde varias personas toman un café.

Este dibujo aparentemente podría significar el cambio de los tiempos, donde todo se ha acabado mezclando. No obstante, también podría ser una crítica a la colonización occidental, reflejado tanto en el establecimiento de la cafetería moderna como en la vestimenta y figura de la mujer. Asimismo, también podría ser una crítica

⁵⁰ El arte es una forma de expresión artística, por lo que comunica algo. Por tanto, es normal que algunos dibujos artísticos puedan incluir alguna crítica diluida. Es más, podría decirse que este tipo de dibujos es un atisbo de su verdadera vocación.

positiva, ya que el café tradicional se ha convertido en espacio mucho más abierto en el que todos tienen cabida.

Por otro lado, en lo referente a la mujer, podría incluso decirse que está criticando la vestimenta. Muestra a la mujer con velo, aunque este velo parece ser que sólo está en la cabeza. Este velo, al llegar al cuerpo y al sexo femenino, cada vez se va haciendo más tenue y fino, hasta el punto de poder distinguirse el aparato reproductor femenino. Por tanto, en este caso, ‘Alī Farzāt podría estar criticando los tabúes respecto a la mujer, así como también podría estar ensalzando el cuerpo de la mujer desnudo, viéndola como una diosa.

De hecho, este tipo de mujeres se repite en muchos de sus trabajos artísticos. ‘Alī Farzāt suele representar mujeres desnudas o ligeras de ropa. Todas ellas presentan la misma estructura, es decir, todas ellas son representadas con caderas anchas, con grandes glúteos y prominentes pechos.

Por ejemplo, el dibujo siguiente, pintado probablemente a carboncillo, muestra una mujer desnuda. Esta mujer presenta unos glúteos y pechos prominentes, así como una anchura considerable de caderas. Llama la atención que está de espaldas, aunque de todos modos se le puede ver la forma del cuerpo. Asimismo, está caminando al mismo tiempo que dice adiós, es decir, como si se marchara de algún sitio.



Figura 57: Mujer desnuda marchándose.

Al igual que el dibujo anterior, este dibujo no es considerado una crítica o sátira tal cual, aunque sí podría tener alguna intención reivindicativa. Aparentemente se ve una mujer que se marcha, pero también podría significar la necesidad de cambio de la mujer. Dicho de otro modo, podría significar la necesidad de independencia de la mujer y empezar de cero. Para ello, toma consciencia de ella misma y descubre su valía, de ahí que sus pasos sean firmes y fuertes al andar marcando un camino bastante fuerte y potente que 'Alī Farzāt refleja usando la técnica del sombreado.

En cualquier caso, estos trabajos artísticos no pueden ser considerados arte de resistencia, ya que no tienen el mismo efecto que el resto de sus caricaturas. Estos dibujos muestran la naturaleza social y, como todo tipo de arte, lleva unos

sentimientos e ideas implícitos por parte del artista, de ahí que se pueda sobreentender algún tipo de crítica. No obstante, estas críticas no son tan directas como las de sus caricaturas, que han sido realmente las que lo han catapultado a la fama convirtiéndolo en uno de los mejores caricaturistas árabes. Pues, ‘Alī Farzāt es conocido por su pluma y por la manera tan inteligente de ver y plasmar la vida de los dictadores (Sussman, 2009, 10 de enero).

Sus caricaturas, propiamente dichas, son globales, es decir, mezclan tanto el tema político como el social. Sin embargo, hay que señalar que ‘Alī Farzāt desarrolla el tema social y el político por separado con el fin de hacer hincapié en distintos aspectos. En el caso del tema social, critica, sobre todo, la pobreza, la injusticia y la desigualdad social, así como los trámites burocráticos que impiden que la sociedad avance; mientras que en el caso del tema político critica y satiriza la política interior y la política exterior, así como la reacción de Occidente ante determinados aspectos⁵¹.

No obstante, esta primera etapa de caricaturas se caracteriza por dibujos figurativos. ‘Alī Farzāt representaba ciudadanos fatigados y opresores avariciosos de manera general sin ponerles un nombre específico. Jugaba, así, con la ambigüedad con el fin de protegerse a sí mismo y evitar, sobre todo, la censura. Por tanto, esta primera etapa va a ser en la que sus símbolos se gesten y se acaben afianzando, para formar parte de la cultura popular siria (Sussman, 2009, 10 de enero).

‘Alī Farzāt presenta, así, una alternativa a la narrativa oficial. Debió estar entre los parámetros de lo permitido para poder publicar sus caricaturas, por lo que los símbolos eran necesarios para llevar a cabo su labor. Por ello, desde un primer momento, sus caricaturas han mostrado una gran agudeza incisiva en la política, ya que sus dibujos pueden ser entendidos por todos sin importar su nivel cultural.

⁵¹ El uso de un tipo de caricatura u otro se relaciona con el impacto que busca el caricaturista en la sociedad. Por ello, lo más habitual es que ‘Alī Farzāt utilice caricaturas globales para mostrarle a la sociedad lo que hacen los gobiernos con ellos. Pues, este tipo de caricaturas también puede despertar reacciones en otros países del mundo.

En este sentido, esta primera etapa se caracteriza por la realización de caricaturas universales. Estas caricaturas pueden ser aplicadas a cualquier país, puesto que sus caricaturas ofrecen, de una manera detallada, críticas de las distancias entre gobernantes y gobernados, de la opresión política, la corrupción, desigualdad, explotación y conformidad. Sin embargo, el verdadero trasfondo de todo esto era su país: Siria. Por este motivo, durante esta primera etapa, ‘Alī Farzāt optó por la utilización de la escatología para representar al Presidente, haciendo ver que criticaba y satirizaba temas generales y aplicables a cualquier gobierno; de manera que nunca representó durante esta etapa al-Asad de manera explícita, ya que eso podía traerle graves consecuencias (Wedeen, 2015: 107-111).

Ante esta tesitura, ‘Alī Farzāt se vio obligado a articular y renegociar la línea entre gobernante y gobernado a través de la sátira y la parodia. Pues, la risa y la parodia eran la única forma de representar las maneras en la que el régimen de al-Asad gobernaba el país (Wedeen, 1995: 179-209). El objetivo de estos dibujos era desafiar las declaraciones de heroísmo, pureza, populismo y espectáculo que conllevaba el culto a al-Asad, marcando el hueco entre la adecuación de lo público y el escepticismo de lo privado. Pues, como ya se ha comentado, era una manera de criticar al gobierno haciendo zig-zag (Wedeen, 2015: 111-112), al mismo tiempo que creaba un espacio alternativo en el que los sirios podían ser partícipes. Este espacio, por su parte, permitía a la gente materializar y conmemorar concepciones e ideas de la política siria, puesto que la gente, a través de las caricaturas de ‘Alī Farzāt, era capaz de afirmar que el culto a los al-Asad era increíble, por lo que las caricaturas iban ganando cada vez más fuerza y popularidad (Wedeen, 1995: 243-245).

En definitiva, estos dibujos han acabado convirtiéndose en una parte de la cultura popular siria. Pues, ha sido capaz de generar un vocabulario visual en el que los símbolos dicen más que las propias palabras. Todo esto se debe a que el propio

caricaturista ha vivido en primera persona los distintos acontecimientos históricos de Siria (Halasa, 2012, junio: 14-25). Por ello, desde un primer momento, ‘Alī Farzāt fue consciente de que las caricaturas tenían un papel muy importante como comunicación no verbal, debido a que a través de ellas podía capturar la realidad de los hechos y transmitirlos de una manera creativa, diciendo lo que nadie se atrevía a decir (Maundu, 2015, 28 de abril).

Por tanto, en esta primera etapa, las caricaturas de ‘Alī Farzāt reflejan sus orígenes. Muestran ideales contemporáneos, tales como la libertad, la democracia, el amor y la paz, así como también critica males contemporáneos como la injusticia, la represión, los dictadores, el terrorismo, la degradación del medio ambiente y la corrupción, incluyendo todo aquello que degrada las prácticas humanitarias. La intención de esta primera etapa no era otra que el de aliviar las circunstancias del día a día, es decir, a través de la risa pretendía ayudar a la sociedad a salir del espacio y del tiempo del mundo en el que vivían (Ferzat, 2005:8-9). Así pues, sus caricaturas se acabaron convirtiéndose en un ritual diario en la vida cultural de los sirios, mostrando enfado, risas, gritos que expresan todas las frustraciones y decepciones de los problemas personales, nacionales y panárabes del tiempo actual (Anderson, 2005: 14-15). Dicho de otro modo, las caricaturas de esta etapa funcionaban como una válvula de escape que permitía a la gente reírse, al mismo tiempo que le iba generando una corriente de opinión (Wedeen, 1995: 174-177).

Por ello, en lo referente a la temática de esta primera etapa, hay que decir que se centra en la figura de la humanidad⁵². ‘Alī Farzāt trata de hacer hincapié en los problemas de la gente (Anderson, 2005:12-13). No obstante, para poder comprender mejor esto, es preciso hacer una clasificación temática, teniendo en cuenta su

⁵² Podría decirse que la temática se conserva en las dos etapas. La gran diferencia es que en esta etapa son universales y el uso de la simbología es mucho mayor. Podría decirse que la segunda etapa es una evolución del género de las caricaturas, debido a que se han tenido que adaptar a los hechos políticos y sociales que se han desarrollado en la zona.

antología de caricaturas publicada en 2005 (*A Pen of Damascus Steel: Political Cartoons of an Arab Master*)⁵³. De este modo, la clasificación es la siguiente:

1. Terror y tiranos.

‘Alī Farzāt utiliza las caricaturas para criticar las tiranías de los gobernantes, así como el terrorismo. Para ‘Alī Farzāt, el concepto tiranía y terrorismo están muy unidos, ya que considera que todo aquel que actúa como un tirano es un terrorista, debido a que está oprimiendo a su pueblo. Para reflejar esto, suele utilizar estereotipos relacionados con el terrorismo, tales como bombas, pistolas o personajes enloquecidos cargarse una población, así como también a presidentes financiando el terrorismo (Farzāt, 2005: 19-47).

No obstante, este es el único tipo de caricatura que no es del todo universal en esta primera etapa. Si bien antes se ha comentado que las caricaturas durante esta etapa son universales y aplicables a cualquier país, ahora al desarrollar e interpretar este tema ‘Alī Farzāt para hablar de las tiranías de Oriente Medio y el terrorismo suele hacerlo de una manera más específica. Por tanto, puede tratarse de una excepción que el caricaturista ha querido mantener, aunque es cierto que todo esto también en Siria. Así pues, las referencias que hace son las siguientes:

- a) Ṣaddām Ḥusayn: Como ya se ha comentado en su biografía, Ṣaddām Ḥusayn acusó a ‘Alī Farzāt de parodiarle en 1989. El desencadenante de esta acusación fue la siguiente caricatura. En ella, puede verse que un oficial está dando medallas en vez de un plato de comida. Esta sátira, aparentemente universal e inofensiva, provocó que Ṣaddām Ḥusayn le prohibiera a ‘Alī Farzāt entrar al país.

⁵³ Se ha optado por esta clasificación, debido a que es la más ordenada. ‘Alī Farzāt incluye también una clasificación en su web (www.ali-ferzat.com), pero esta clasifica es bastante caótica y podría decirse que tiende a solapar temas. Por tanto, se ha optado por usar la clasificación de su antología, pero sin perder de vista la ordenación que el caricaturista incluye en su web (www.ali-ferzat.com).

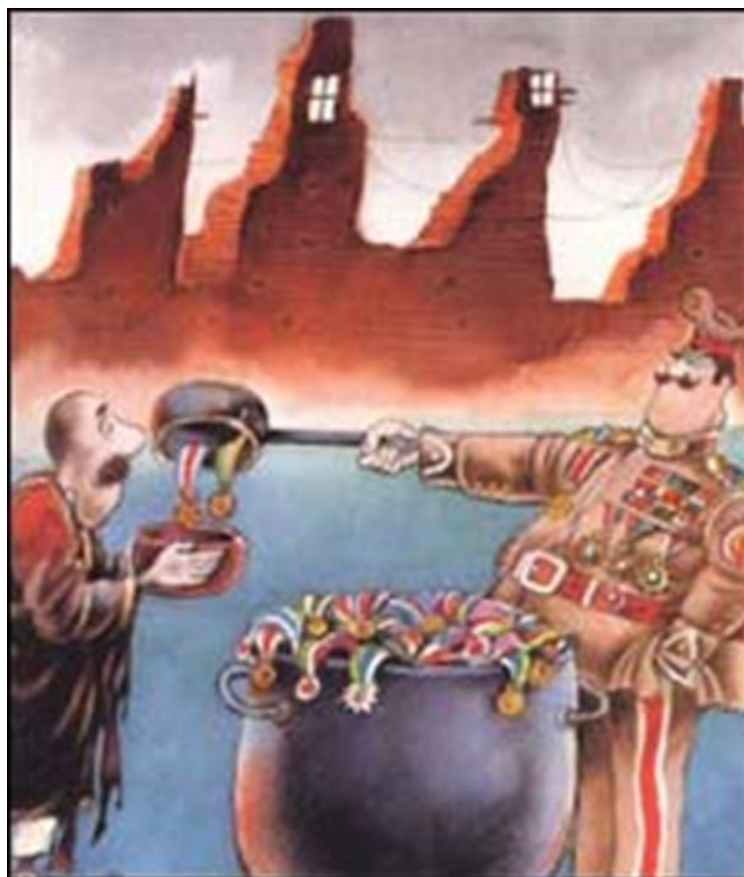


Figura 58: Oficial repartiendo medallas.

Entonces, como consecuencia, ‘Alī Farzāt apoya el derrocamiento de Şaddām Ḥusayn y su propio gobierno en Iraq (Editores, 2005: 16-17). Para ello, ‘Alī Farzāt presentó una serie de caricaturas, realizadas desde el año 1990 al 2002, en las que lo criticaba de una manera audaz, poniéndolo en consonancia con todos los acontecimientos de Oriente Medio y representándolo como un tirano que tenía los días contados. Asimismo, estas caricaturas se ven afianzadas en torno al año 2003, cuando tiene lugar la guerra de Iraq, así como el derrocamiento del tirano Şaddām Ḥusayn (Farzāt, 2005: 29-48).

La primera serie de caricaturas, realizadas entre el año 1990 y 2002, muestran a un Şaddām Ḥusayn ejerciendo su tiranía, con el fin de mantenerse a toda costa. Puede verse a un hombre sin escrúpulos capaz de sacrificar a su país con tal de seguir en el poder, al mismo tiempo que trata de esconderse

para que lo muerte no lo aceche. Aun así, lo refleja un tanto destruido y con los días contados, pues estas caricaturas atisban el fin de su dictadura (Farzāt, 2005: 29-38).



Figura 59: Şaddām Ḥusayn escondiéndose de la muerte.

Por ejemplo, esta caricatura, que fue realizada el 13 de agosto de 1995 (Farzāt, 2005: 32), muestra a Şaddām Ḥusayn engalanado con su traje de general y sentado en un sillón como el tirano que representa. No obstante, este sillón es un sillón doble y giratorio, por lo que al otro lado hay sentado otro personaje bastante significativo: la muerte. Por tanto, ‘Alī Farzāt pretende reflejar que el fin está cerca, pues la muerte lo está esperando a la vuelta. Por este motivo, el rostro de Şaddām Ḥusayn no es alegre, sino de miedo y pánico porque sabe que de un momento a otro va a llegar su fin.

Por otro lado, en lo referente a su segunda serie (Farzāt, 2005: 39-48), que fue realizada en 2003, hay que decir que muestran a un Şaddām Ḥusayn abatido y desaliñado. Estas caricaturas muestran el cansancio de su resistencia, por lo que Şaddām Ḥusayn aparece con barba y el pelo alborotado,

mostrando la imagen que tenía cuando lo encontró el ejército norteamericano para juzgarlo y, posteriormente, ajusticiarlo. Asimismo, este tipo de caricaturas resaltan su reflejo en el resto del mundo arabo-islámico (ver figura 37), ya que no se trata de la única tiranía de Oriente Medio.



Figura 60: Explorando a Şaddām Ḥusayn.

Este ejemplo, realizado el 15 de diciembre de 2003 (Farzāt, 2005: 45), muestra a un médico explorando la garganta de Şaddām Ḥusayn. Puede verse una descompensación del tamaño de los personajes. Por un lado, se ve a un Şaddām Ḥusayn gigante y desaliñado que abre la boca esperando ser explorado por un médico pequeño que está subido en un pedestal. Al abrir la boca, puede apreciarse un grupo de hombre que gritan pidiendo ayuda, debido a toda la situación que han estado viviendo.

Por tanto, ‘Alī Farzāt con esta caricatura pretende mostrar que bajo ese aspecto tan desaliñado y triste hay muchas muertes de inocentes. Prueba de ello, es que a pesar de su aspecto Şaddām Ḥusayn sigue siendo un tirano.

Pues, esto puede verse en que su tamaño es mucho mayor que el médico, debido a que su poder ha sido mayor.

Con todo, puede observarse que existe una evolución en estas caricaturas. Esta evolución se refleja en el aspecto de Şaddām Ḥusayn. Puede observarse que en las primeras caricatura que ‘Alī Farzāt presenta de manera indirecta los oficiales están fuertes y afianzados al país; mientras que cuando empieza a representar a Şaddām Ḥusayn se atisba el miedo de perderlo todo. De igual modo, puede verse que, a partir de la primera serie de caricaturas directas a Şaddām Ḥusayn, se ve la evolución de la Guerra del Golfo y el debilamiento del tirano. De este modo, ‘Alī Farzāt representa a Şaddām Ḥusayn cada vez más debilitado hasta el punto de reflejar la imagen con la que lo encontraron el ejército norteamericano.

Sin embargo, teniendo en cuenta las relaciones entre el Ba‘ṯ sirio y el Ba‘ṯ iraquí, el espectador puede llegar a dudar la hostilidad hacia Şaddām Ḥusayn como mero antagonismo personal entre un artista y el objeto de su parodia (Fonder, otoño de 2007/primavera de 2008; 182). Esto puede deberse a que las caricaturas sobre Şaddām Ḥusayn son un reflejo de lo que estaba pasando en Siria. ‘Alī Farzāt utilizó la figura de Şaddām Ḥusayn para parodiar de manera indirecta a Bašār al-Asad. Esto puede verse en la segunda etapa de las caricaturas, donde muchas de estas caricaturas aparecen otra vez, pero en vez de usar a Şaddām Ḥusayn usa al propio Bašār al-Asad.

- b) Mu‘ammar al-Qaḍḍāfi: El caso de Mu‘ammar al-Qaḍḍāfi es la segunda excepción de la universalidad de las caricaturas de ‘Alī Farzāt en esta primera etapa. Este caso es muy parecido al de Şaddām Ḥusayn. No obstante, el número de caricaturas es menor. Aun así, ‘Alī Farzāt presenta a Mu‘ammar al-Qaḍḍāfi como un tirano mentiroso capaz de hacer cualquier cosa para

mantenerse en el poder. Por este motivo, tal como se vio en su biografía, Mu‘ammar al-Qaddāfi le prohibió la entrada ‘Alī Farzāt en Libia, por considerar sus dibujos desafiantes, al criticar la supuesta revolución que él llevaba a cabo.



Figura 61: La revolución de Mu‘ammar al-Qaddāfi.

Esta caricatura, realizada en 2009, por ejemplo, muestra a Mu‘ammar al-Qaddāfi montando en camello o caballo. Sin embargo, no se trata de un animal cuadrúpedo en este caso, sino de un hombre vestido de negro y fatigado. Asimismo, la montura tampoco es una montura tradicional, sino que se trata de su *Libro Verde*, que era un símbolo de la revolución.

Por tanto, ‘Alī Farzāt está parodiando la revolución de Mu‘ammar al-Qaddāfi en la manera que tiene de presentarlo. ‘Alī Farzāt se está mofando de las incongruencias que tiene la revolución que promulga, puesto que aparece sentado con aires de grandeza sin importarle la revolución en absoluto. Es representado como un tirano que se siente superior al resto de los ciudadanos,

por lo que las ideas de la revolución son una mera excusa para mantenerse en el poder.

Más allá de todo esto, con este tipo de caricaturas pasa lo mismo que con las caricaturas dirigidas a Şaddām Ḥusayn. Estas caricaturas van a ir evolucionando con el desarrollo de los acontecimientos del mundo arabo-islámico. De este modo, el rostro de Mu‘ammar al-Qaḏḏāfī se va ir deformando cada vez más hasta tal punto que ‘Alī Farzāt lo represente con cara de loco con el estallido de la Primavera Árabe en Libia (ver figura 19).

Asimismo, al igual que pasaba en el caso de las caricaturas de Şaddām Ḥusayn, estas caricaturas no son otra cosa que una crítica sobre los hechos de Siria de manera encubierta. ‘Alī Farzāt utilizaba otros dictadores y tiranos para hacer alusión a los hechos de Siria. A través de las críticas a la situación de otros países arabo-islámicos, pretendía concienciar a la gente de la sociedad en la que estaban viviendo, ya que la situación de Siria no era muy diferente. Su intención era concienciar a la gente de que no existían tales revoluciones, puesto que el verdadero objetivo de estos tiranos era mantenerse en el poder cargados de riquezas. Por ello, este tipo de caricaturas pueden ser consideradas como una crítica general, referida a los tiranos del mundo arabo-islámico, y particular, al tratar de incidir con ellas en la sociedad siria de una manera directa.

- c) Atentados 11 de septiembre: Esta tercera excepción es algo que más que una excepción se ha acabado convirtiéndose en algo universal. ‘Alī Farzāt siempre había criticado al terrorismo de una manera general. Consideraba como acto terrorista todo aquello que te pudieran arrebatar de una manera injusta y todas las vejaciones que los distintos estados le hacían a los ciudadanos, ya que

muchos tiranos llevaban a cabo prácticas que oprimían a la población y los privaban de la libertad.



Figura 62: El poder de la sangre.

Esta caricatura, por ejemplo, muestra precisamente lo que se acaba de comentar. Muestra a un hombre armado que está tachando la palabra de un cartel para poner otra. La palabra que ha tachado es *al-dīmuqrāṭiyya* (democracia) y la que está escribiendo en color rojo es *al-damā'uqrāṭiyya* (el poder de la sangre). La segunda palabra, además, se trata de un juego de palabras en el que 'Alī Farzāt deriva la palabra sangre en árabe (*al-damā'u*) añadiéndole el sufijo griego que significa poder (*qrāṭiyya*) con el fin de crear confusión al leerlo. Por ello, utiliza el color rojo para resaltarla, ya que es la única forma que el espectador la asocie sin conocer la lengua. Por tanto, el objetivo de 'Alī Farzāt con esta caricatura es señalar que el hecho de que no

les deje elegir libremente es un acto terrorista, debido a que hay alguien que por medio de la fuerza o las armas lo está evitando.

No obstante, con los atentados de las Torres Gemelas en Nueva York el 11 de septiembre del año 2001, ‘Alī Farzāt produjo una serie de caricaturas mucho más directas que hacían referencia a los ataques terroristas (Editores, 2005a: 16-17). Estas referencias mostraban estos atentados como un atentado al mundo entero, ya que era la primera vez que Estados Unidos sufría un ataque de esta índole. Asimismo, este tipo de caricaturas pudieron ser consideradas caricaturas solidarias, ya que existía un sentimiento de empatía por parte del caricaturista con el resto del mundo. En este sentido, ‘Alī Farzāt trató reflejar el dolor del mundo entero ante el desarrollo de tal barbarie que se llevó por delante un montón de vidas inocentes⁵⁴.

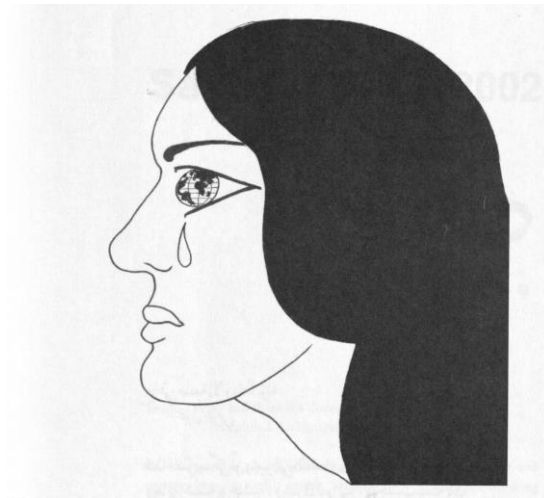


Figura 63: Llanto mundial.

Esta caricatura, por ejemplo, pertenece a esa serie de caricaturas realizadas tras los atentados del 11 de septiembre (Farzāt, 2005: 27). Muestra a una mujer morena llorando desconsoladamente. Llama la atención que el ojo

⁵⁴ Este tipo de caricaturas se repetirán conforme se vayan desarrollando los distintos acontecimientos políticos. La única diferencia es que las va a contextualizar según la crítica que quiera resaltar.

de esta mujer es la bola del mundo, que es la que observa toda esta situación. Por tanto, esta caricatura muestra el llanto del mundo entero ante unos hechos que todo el mundo tuvo la oportunidad de ver por televisión. Podría decirse que se trata de una caricatura solidaria que refleja la empatía que todo el mundo sintió ante un hecho que se extendería posteriormente, como es el desarrollo del llamado *terrorismo yihādista*. De hecho, este tipo de caricaturas acabarían también evolucionando, como se verá en la siguiente etapa.

Por otro lado, en lo referente a las caricaturas dedicadas al terrorismo, hay que señalar que ‘Alī Farzāt también considera un acto de terrorismo las relaciones del Estado de Israel con Palestina. Como cualquier caricaturista árabe, ‘Alī Farzāt representa las relaciones entre ambos países, pero en este caso el Estado de Israel es representado como un estado terrorista. Esto se debe a los ataques injustos que ha realizado Israel a Palestina matando a un gran número de inocentes. Por este motivo, ‘Alī Farzāt, a la hora de representarlo, utiliza a miembros del ejército Israel con la Estrella de David bombardeando o asesinando a niños, que son vistos como el símbolo de la inocencia.

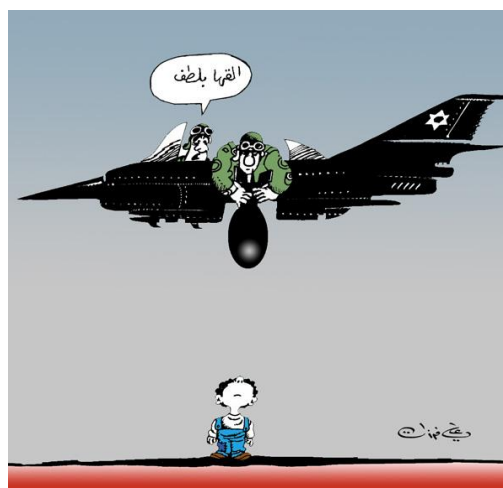


Figura 64: Atentado de Israel.

Esta caricatura refleja lo comentado antes. Puede verse a un avión israelí, que tiene la Estrella de David, visualizando un niño y disponiéndose a tirarle una bomba. Este niño es pequeñito y mira con cara de asombro, debido a que no comprende por qué ese señor lo está mirando con una bomba en las manos. Este niño, por tanto, simboliza a la población palestina, que inocentemente muere por los ataques de Israel. Por ello, el objetivo de esta caricatura es criticar los atentados del Estado de Israel, que se comportan igual que los terroristas al asesinar a gente inocente.

Con todo, el tema del terrorismo y de las tiranías es un tema universal que se puede aplicar a muchas sociedades. Cualquier persona que vea estas caricaturas puede identificar el hecho en cuestión y aplicarla no sólo al mundo arabo-islámico, sino a cualquier otra parte del planeta. Asimismo, hay que reconocer que este tipo de caricaturas guarda un mensaje oculto que se analizará más a fondo en la segunda etapa. Así pues, no hay que olvidar que ‘Alī Farzāt es hijo de su tiempo y, como consecuencia, sus caricaturas lo reflejan perfectamente.

2. Vida.

Este tema está relacionado con la humanidad y con la condición del ser humano. ‘Alī Farzāt, en este tipo de caricaturas, critica la hipocresía del ser humano y su degradación hasta tal punto que, en ciertas ocasiones, se convierte en un ser corrupto capaz de hacer daño. Asimismo, en este tipo de caricaturas, ‘Alī Farzāt critica la doble cara del ser humano que es capaz de ponerse una máscara específica para agradar a unos o a otros, sin mostrarse como verdaderamente es. Del mismo modo, ‘Alī Farzāt satiriza el empleo de las nuevas tecnologías que llegan a controlar la vida del ser humano, hasta tal punto que puede llegar a sustituirlo.

Por ello, ‘Alī Farzāt, en su antología publicada en 2005, subdivide este tema en tres puntos: la naturaleza humana, tiempos modernos y máscaras (Farzāt, 2005: 49-

76). Su idea es mostrar al ser humano en su plenitud, alejándose de cualquier utopía que pueda considerarlo como santo. Considera que el ser humano hace buenas y malas acciones, según sus propios intereses. De este modo, muestra al ser humano como un ser capaz de corromperse a sí mismo y a los que le rodea con el fin de hacerse con poder. El análisis de esta división es el siguiente y lo muestra perfectamente:

- a) Naturaleza Humana: Este tipo de caricaturas (Farzāt, 2005: 51-59) muestran las verdaderas intenciones del ser humano. El ser humano es representado como un ser falso, hipócrita y sin escrúpulos que es capaz de todo. Por ello, 'Alī Farzāt pretende reflejar los abusos del ser humano consigo mismo y con otros animales y el medio ambiente, ya que no es capaz ni de cuidarse a sí mismo.

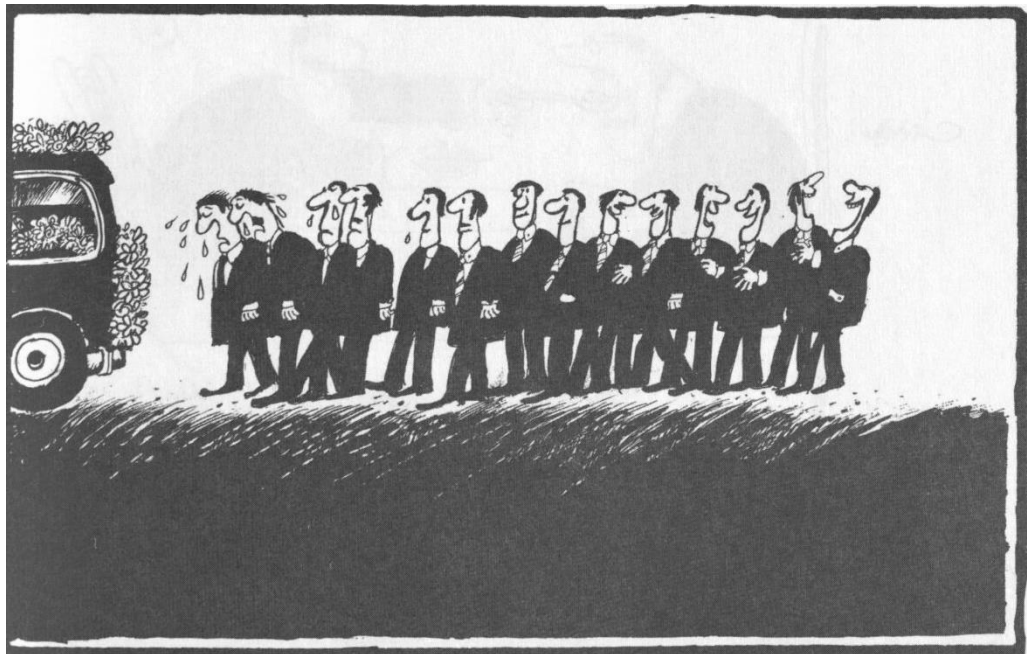


Figura 65: Entierro.

Esta caricatura, obtenida en la antología de 'Alī Farzāt (Farzāt, 2005: 55), es un buen ejemplo de la hipocresía y falsedad del ser humano. Puede apreciarse un coche fúnebre con flores que va camino del cementario.

Detrás del coche van varios hombres que, si se observa bien, son los dos primeros modificados. El rostro de estos hombres va evolucionando, de modo que los dos primeros hombres aparecen llorando desconsoladamente. Pero, este llanto evoluciona hasta convertirse en pura risa.

Por ello, 'Alī Farzāt está reflejando con esta caricatura que lo que verdaderamente sienten es risa. Dicho de otro modo, 'Alī Farzāt refleja el verdadero sentimiento de estos hombres ante el entierro. Pues, no sienten ningún dolor ante la muerte, sino que se alegran de no ser ellos los que van en el coche. Con esto, 'Alī Farzāt está criticando esa desvirtuación y maldad del ser humano, ya que es capaz de fingir dolor ante alguien que se ha muerto, cuando verdaderamente se está alegrando.



Figura 66: El médico.

Esta caricatura es otro ejemplo de la crítica a la naturaleza humana. La crítica que 'Alī Farzāt realiza aquí es aplicable a cualquier país en la

sociedad. Muestra a un ciudadano pobre, sin mucho dinero, que va al médico porque está enfermo. Sin embargo, el médico, engalanado y con su título colgado detrás, lo ausculta al mismo tiempo que le está sacando el dinero. Esto se aprecia en que el fonendo, en vez de auscultar el corazón, se ha convertido en una mano que va al bolsillo de este hombre que está enfermo y que, tal vez, no tiene mucho dinero para pagarle.

‘Alī Farzāt, con esta caricatura, está criticando como un ser humano es capaz de dejar morir a otro a cambio de dinero. Está criticando los altos precios de la sanidad y las dificultades que tienen los ciudadanos para acceder a ella. Asimismo, también está haciendo énfasis en cómo un ser humano es capaz de desvirtuarse cuando adquiere un título universitario, hasta el punto de creerse superior a otro, debido a que, en este caso, tiene la capacidad de salvar vidas. Por tanto, podría decirse que ‘Alī Farzāt está preocupado por como un ser humano es capaz de transformarse en un ser que es capaz de matar o dejar morir a cambio de dinero.

- b) Tiempos modernos: Estas caricaturas reflejan el sentimiento de ‘Alī Farzāt ante el desarrollo de las nuevas tecnologías. Muestra como el ser humano ha ido creando una maquinaria cada vez más potente capaz de mejorar su propia vida. No obstante, al mismo tiempo, ‘Alī Farzāt critica como esta maquinaria ha sido capaz de sustituir al ser humano en muchos aspectos hasta tal punto de controlar su propia vida.

Este tipo de caricaturas se recogen, principalmente, en su libro (Farzāt, 2005: 59-68). Asimismo, a lo largo de su trayectoria como caricaturista, es un tema secundario, aunque importante en tanto que afecta a la vida y a la sociedad de una manera directa, debido a que cada vez más el ser humano es dependiente de las nuevas tecnologías. Por ello, su verdadera

preocupación es ver cómo afecta a la vida y a la sociedad y no el desarrollo en sí; de ahí que en su página web y en su perfil de Facebook lo trate de manera diferente.



Figura 67: El mundo controlado por robots.

Esta caricatura, obtenida de su libro (Farzāt, 2005: 65), refleja el mundo controlado por robots que tienen a los seres humanos a su servicio. Para ello, ‘Alī Farzāt representa a un hombre en una jaula mientras una familia de robots se acerca a verlo y hacerle fotos. Este hombre es representado como un animal en el zoo al que todos observan, puesto que todo está controlado por robots. De este modo, puede observarse que hasta el propio paisaje está hecho del mismo material que el de los robots.

Esta caricatura puede reflejar al ser humano como una bestia incapaz de controlarse a sí mismo, de ahí que esté enjaulado como si de una fiera se tratara. Asimismo, otro hecho importante de tener en cuenta en esta caricatura es la paloma robótica que sobrevuela el cielo, que es símbolo de paz. Por tanto, ‘Alī Farzāt está haciendo referencia en esta caricatura a que

los robots son capaces de vivir en paz y armonía, mientras que el ser humano no, debido a que éste es capaz de convertirse en una fiera capaz de destruir todo lo que tiene a su paso.

Por otro lado, 'Alī Farzāt también está criticando el desarrollo de las nuevas tecnologías y de la robótica. Está satirizando sobre el futuro del ser humano, que ha jugado con la capacidad de crear vida y se ha rebelado contra él. Con esta caricatura 'Alī Farzāt, está haciendo referencia a un futuro no muy lejano en el que los robots sean capaces de tomar consciencia de sí mismos, hasta tal punto de rebelarse con el ser humano y dejarlo a un segundo plano. No obstante, esta caricatura puede decirse que es un tanto utópica, puesto que, en vez de destruir al ser humano, lo han enjaulado como a las fieras, para demostrarle que ellos son capaces de crear un mundo mejor en el que no haya guerras y reine la paz, viviendo todos en armonía.

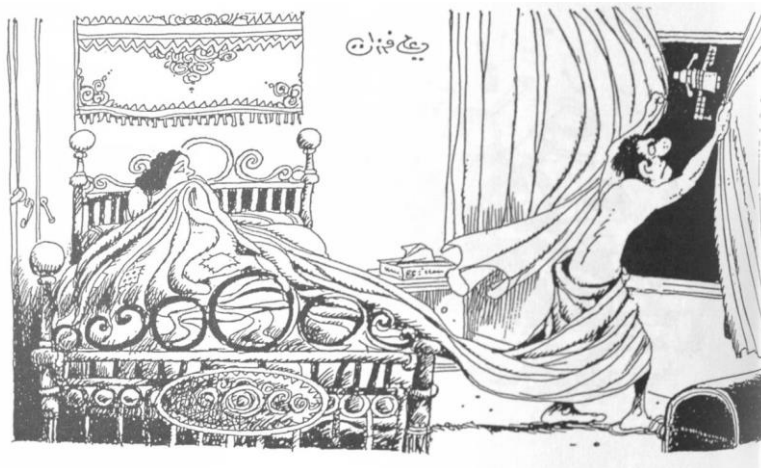


Figura 68: Satélite espía.

Esta caricatura, a diferencia de la anterior, refleja el uso de la tecnología para entrometerse en la vida privada de la sociedad. Esta caricatura también ha sido obtenida de su libro (Farzāt, 2005: 62), aunque también

puede verse online en su web y su perfil de Facebook, debido a que es una crítica más directa a la sociedad en la que cualquier persona sentirse identificada. El sentido, por tanto, es bastante simple y fácil de entender. Puede apreciarse como una pareja se enfada al contemplar que un satélite los está observando. Entonces, el hombre bastante enfadado se levanta a cerrar la ventana para que no vean lo que hace con su pareja, que se cubre en la cama para que nadie la vea.

En este sentido, la crítica de esta caricatura es una referencia a como la tecnología llega a controlar nuestra privacidad. Dicho de otro modo, ‘Alī Farzāt está criticando la manera en la que el ser humano y la sociedad han perdido su privacidad y libertad gracias a la tecnología. Para ello, ‘Alī Farzāt utiliza un satélite que es capaz de atravesar cualquier muro, convirtiendo la vida de las personas en una especie de *Gran Hermano* controlado por los gobiernos.

Con todo, este tipo de caricaturas que hace referencia al desarrollo de los tiempos modernos muestra una constante lucha entre el ser humano y la tecnología. En este sentido, vuelve a reflejar la condición humana de controlarlo todo, aunque en los tiempos modernos todo esto puede rebelarse contra sí mismo, llegando a hacer que desaparezca la especie. La intención de este tipo de caricaturas es mostrar otra vez la maldad que encarna el ser humano, a pesar de su gran inteligencia que le permite hacer cosas increíbles.

- c) Máscaras: Este tipo de caricaturas se ha desarrollado en las dos etapas de ‘Alī Farzāt. El uso de la máscara, materializado en una propia temática del caricaturista, refleja las dobles caras de los seres humanos (Farzāt, 2005: 69-78). Muestran las viles estrategias para llegar al poder y enriquecerse a

costa de todo. Estas caricaturas, por tanto, son un reflejo del engaño y la falsedad de la sociedad consigo misma, capaz de pisotearse a sí misma con el fin de conseguir intereses individuales.



Figura 69: Las máscaras.

Esta caricatura refleja perfectamente el uso de las máscaras y dobles caras. De hecho, esta caricatura puede encontrarse tanto en su libro (Farzāt, 2005: 71), como en su página web o cualquier otro lugar que se hable de caricaturas de ‘Alī Farzāt, debido a que es una de las más conocidas. Esta caricatura refleja a un hombre sin cara observando una pared en la que cuelgan diferentes máscaras. Este hombre aparece pensativo mientras las mira, a pesar de que no puede apreciarse rostro alguno. Esto se debe a que está reflexionando sobre el tipo de máscara que se va a poner en ese momento.

Por tanto, ‘Alī Farzāt está criticando las distintas caras que adquiere el ser humano para cada ocasión. Lo muestra, así, como un ser hipócrita y falso que lo único que le interesa son sus propios intereses y no los de la sociedad. Asimismo, también es una manera de hacer crítica a la política,

en la que prometen muchas cosas, cambiándose a cada momento de cara, pero haciendo realmente cosas que para nada benefician a la sociedad.

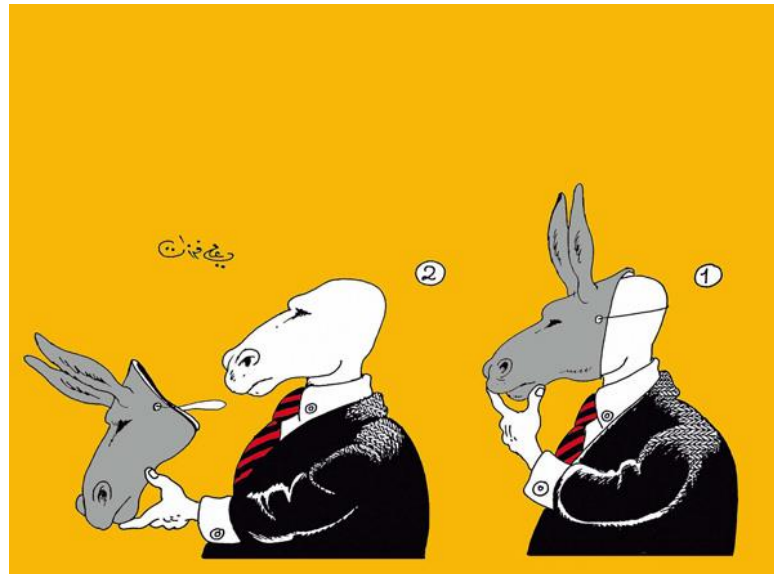


Figura 70: Lo que hay detrás de la máscara.

Esta caricatura refleja el uso de la máscara de una manera menos genérica que la anterior. Asimismo, esta caricatura aparece tanto en su libro (Farzāt, 2005: 73) como en otros sitios de internet, por lo que también se trata de una caricatura que ‘Alī Farzāt ha usado mucho. Esta caricatura, a diferencia de la anterior, muestra tintes políticos más directos. Así pues, en la anterior los tintes políticos podían intuirse, aunque también podía aplicarse a la individualidad de la sociedad que se pone una máscara u otra para lograr sus intereses.

Esta caricatura muestra dos situaciones. En la primera, aparece un hombre con un traje de chaqueta y una corbata, por lo que se trata de un hombre rico o de un dirigente o de un mafioso, incluso. En esta primera situación no se vislumbra el rostro de este hombre. La máscara es la cabeza de un burro gris, con rostro serio e impasivo. No obstante, en la segunda parte de la caricatura este mismo hombre se quita la caricatura y

muestra su rostro tal como es. Llama la atención que el resto de este hombre es el mismo que el de la máscara, ya que lleva tanto tiempo con ella que su cara ha adquirido la misma forma que la máscara.

En este sentido, el significado de esta caricatura es un tanto diferente al de la anterior. En este caso, ‘Alī Farzāt está tratando de resaltar que hay personas que llevan tanto tiempo puesta la misma máscara que, aunque se la quiten, van a tener la misma forma. Es, por tanto, una crítica a la política, en general. ‘Alī Farzāt trata de hacer énfasis en la falsedad de los políticos que por mucho que se quiten la máscara la sociedad ya sabe como son. Esto se debe a que lleva tanto tiempo mintiendo que su rostro ya ha tomado la forma de la máscara, de manera que ya nadie confía en ellos.

Con todo, este tipo de caricaturas son, en su mayoría, sociales. Esto se debe a que, en estas caricaturas, ‘Alī Farzāt pretende criticar los males del ser humano que es capaz de actuar de forma vil para salvarse a sí mismo, sin importarle la sociedad. ‘Alī Farzāt con estas caricaturas muestra su verdadera preocupación por la humanidad que está perdiendo su condición social en favor de la condición individual. No obstante, dentro de estas caricaturas, también hay alguna que pudiera ser política. Este es el caso de la última caricatura que se ha analizado (figura 70), en la que ‘Alī Farzāt critica de manera indirecta la política y sus dobles sentidos.

Por otro lado, también hay que señalar que estas caricaturas son totalmente universales. Pueden referirse a cualquier sociedad, ya que es un tema que no sólo se ve en el mundo arabo-islámico, sino también en el mundo occidental. En este caso, ‘Alī Farzāt está hablando de ser humano en su plenitud sin importarle su nacionalidad. Prueba de ello es que, a pesar de la evolución que han experimentado sus caricaturas, hoy por hoy ‘Alī Farzāt sigue haciendo referencia a estas caricaturas anteriores a la

Primavera Árabe. Esto se debe a que él todavía se siente comprometido con el mundo y el ser humano a todos los niveles.

3. Gobierno.

Este tipo de caricaturas son caricaturas políticas, en su mayoría. ‘Alī Farzāt critica los distintos acontecimientos políticos que se fueron desarrollando, a través de símbolos, tal como se ha analizado anteriormente. Así, durante esta etapa, ‘Alī Farzāt tiende a satirizar sobre las cuestiones generales de los distintos gobiernos de forma impersonal, ya que su objetivo era no ser censurado. Por ello, sus críticas eran generales, aunque solían ser más específicas a la hora de referirse a la política árabe, en general, y a la política internacional. Por este motivo, no es extraño ver caricaturas que critiquen a Israel o a Estados Unidos de una forma más directa.

Por otro lado, este tipo de caricaturas también pueden ser globales. En este tipo de caricaturas, ‘Alī Farzāt también suele reflejar problemas que la sociedad sufre y padece como consecuencia de los diferentes gobiernos y regímenes. Por tanto, en este caso, es más correcto de hablar de caricaturas globales, al mezclar ambas situaciones.

Con todo, este tema, referente a la política, puede subdividirse en diferentes apartados. Para ello, se ha tomado como referencia, una vez más, el libro del propio ‘Alī Farzāt (Farzāt, 2005: 77-125), ya que es mucho más específica y ordenada. Esta subdivisión es la siguiente:

- a) Presidentes: En este tipo de caricaturas, ‘Alī Farzāt critica a los distintos líderes árabes. Asimismo, también critica el panarabismo y la lucha interna de los distintos líderes que tienden a mirar sus propios intereses y no los del pueblo. Hace hincapié en que lo único que le importa a estos líderes es

enriquecerse y mantenerse en el poder, por lo que cuando prometen hacer reformas dicen que tienen que ser lentas (Farzāt, 2005: 78-80).

Además de todo esto, ‘Alī Farzāt critica la falta de democracia y la perpetuación del poder. Sus caricaturas muestran como muchos presidentes hacen lo que sea para mantenerse en el trono sin pasar por unas elecciones en las que vote todo el pueblo. ‘Alī Farzāt pretende reflejar como, incluso, ese trono pasa de padres a hijos, mientras que la población tiene que resignarse ante esta situación.

No obstante, hay que señalar que estas críticas son indirectas. Sus caricaturas son figurativas, por lo que ‘Alī Farzāt representa a los distintos líderes opresores de forma general. Esto se debe a que este tipo de caricaturas podía causarle problemas, de modo que tuvo que jugar con la ambigüedad para poder mostrar su opinión sin ser recriminado por los censores (Pitel, 2012, 31 de marzo: 49).

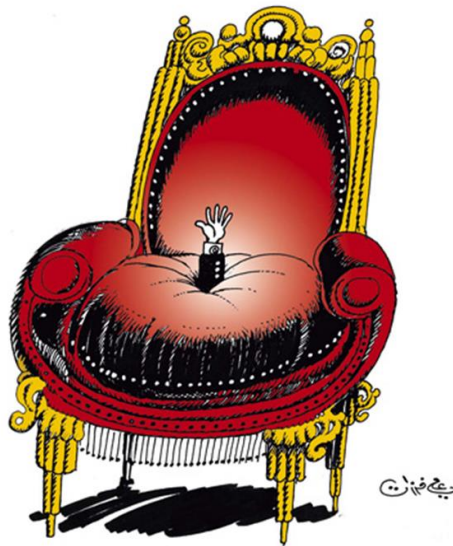


Figura 71: El sillón del poder.

Esta caricatura, por ejemplo, muestra de manera significativa la perpetuación del poder por parte de algunos líderes. ‘Alī Farzāt representa una silla como símbolo del poder que se ha engullido al presidente. ‘Alī Farzāt pretende con esta caricatura mostrar como los distintos líderes son capaces de cualquier cosa de mantenerse en el poder con tal de mantenerse en el poder.

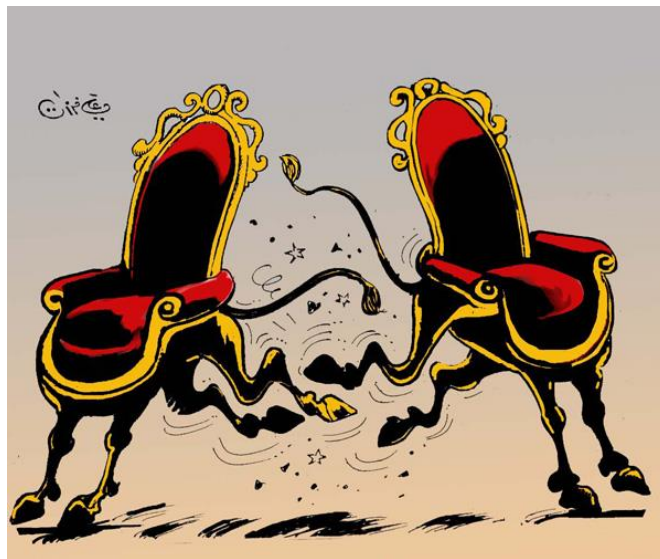


Figura 72: Disputa de tronos.

Sin embargo, esta otra caricatura muestra la disputa por el poder. Puede verse que es totalmente impersonal, ya que los personajes son dos sillas con forma de caballo que se pelean. Por tanto, ‘Alī Farzāt no está refiriéndose a ningún presidente en concreto. No obstante, la crítica queda bastante clara. Pues, ‘Alī Farzāt está haciendo referencia a la lucha de los distintos líderes por mantener el poder en la zona. Por ello, las dos sillas se espolean la una a la otra tratando de vencer una batalla, en vez de unirse y remar juntas a contracorriente.

Con todo, hay que destacar que este tipo de caricaturas referidas al principal grado del gobierno son, en realidad, una crítica a Siria. ‘Alī Farzāt,

como se analizará en su segunda etapa, va a utilizar este tipo de caricaturas de una manera directa contra el Presidente Sirio. No obstante, no hay que olvidar que ‘Alī Farzāt es hijo de su tiempo y hay que verlas en el momento en que se desarrollan.

- b) Ministros: Este es otro órgano del gobierno que ‘Alī Farzāt representa de manera crítica en sus caricaturas. ‘Alī Farzāt critica la forma de actuar de los funcionarios del gobierno. Los ve como un rebaño que hace lo que el Presidente dice sin protestar. Asimismo, los muestra como seres poderosos con dinero y poder, puesto que son delegados del gobierno con una serie de privilegios que no todos tienen (Farzāt, 2005: 91-98).



Figura 73: Las labores del ministro.

Esta caricatura es un buen ejemplo que refleja los verdaderos intereses de los ministros. Puede verse a un hombre del gobierno que está firmando un papel. Sin embargo, lo que está firmando no se corresponde con lo que verdaderamente piensa, ya que está pagado por alguien para que haga eso. De este modo, ‘Alī Farzāt le dibuja una mano en la cabeza que está cogiendo una cantidad de dinero de otra persona. Por tanto, ‘Alī Farzāt, con esta caricatura, está reflejando la verdadera forma de actuar de los

ministros del gobierno, que son pagados por los distintos presidentes con el fin de que piensen como ellos.

No obstante, el hecho de que el presidente compre a sus ministros queda un tanto diluido en estas caricaturas. En el ejemplo que se acaba de ver, lo que aparece es una mano y no una cara que pueda identificarse directamente con un líder. Por este motivo, podría ser el presidente o cualquier mafia que mueva los hilos del poder supremo, puesto que la crítica que ‘Alī Farzāt está presentando es totalmente figurativa e impersonal.

- c) Burócratas: Este colectivo es presentado por ‘Alī Farzāt como verdaderos estafadores. Los representa como seres capaces de llegar a engañar o timar a cualquier persona con el fin de hacerse ricos. En este sentido, los burócratas son representados como seres corruptos, cuyo único fin es tener cada vez más y más dinero. Por tanto, con estas caricaturas, ‘Alī Farzāt también está denunciando uno de los grandes males de la sociedad como es el de la corrupción (Farzāt, 2005: 99-108).

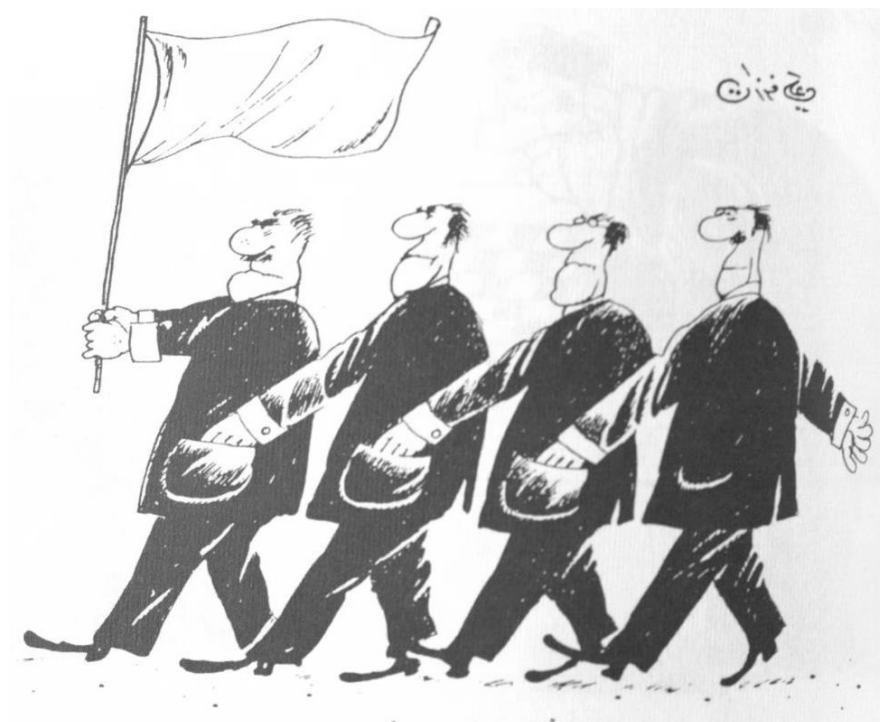


Figura 74: La intención de los burócratas.

Esta caricatura es un ejemplo perfecto de crítica a la corrupción y a la buracrocia. Está sacada del libro de ‘Alī Farzāt (Farzāt, 2005: 104) y refleja a varios hombres vestidos de traje que se están robando dinero unos a otros del bolsillo. Por tanto, ‘Alī Farzāt, con esta caricatura, está tratando de llamar la atención sobre los burócratas, cuyo objetivo es enriquecerse cada vez más, aunque tengan que robar para conseguirlo.

En este sentido, este tipo de caricaturas son más bien globales o sociales, incluso, puesto que la crítica no es sólo política. En este tipo de caricaturas, ‘Alī Farzāt llama la atención sobre la situación política, que es la que consiente todo esto debido a que es lo mismo de corrupta, y la situación social que es, por desgracia, la que sufre y padece está situación empobreciéndose cada vez más.

- d) Funcionarios públicos: Este es otro colectivo bastante criticado y satirizado en las caricaturas del 'Alī Farzāt. Los funcionarios públicos son representados como gente privilegiada del gobierno. En las caricaturas de 'Alī Farzāt, estos personajes pueden hacer la tarea que ellos mismos quieren, puesto que tienen el consentimiento del gobierno y nadie puede reprimirles. Por tanto, 'Alī Farzāt critica esos privilegios que son usados para aprovecharse de los más necesitados sin importarles su situación social y económica en absoluto (Farzāt, 2005: 109-116).



Figura 75: Funcionario.

Esta caricatura, por ejemplo, muestra esos privilegios e intereses de los funcionarios que se acaban de comentar. Puede verse que un hombre está enfermo, mientras otro vestido de traje le lleva flores. Sin embargo, este hombre vestido de traje está pisando el tubo de la bombona de oxígeno que permite respirar al enfermo. Por ello, la crítica de esta caricatura es el abuso de los funcionarios públicos que puede llegar hasta el punto de tratar asesinar a una persona.

En este sentido, este tipo de caricaturas son utilizadas para llamar la atención sobre los males de la sociedad. Este tipo de males, concretamente, como puede apreciarse en la caricatura anterior, son promovidos por el gobierno. ‘Alī Farzāt presenta, así, con este tipo de caricaturas, otra forma de corrupción que ejercen los gobiernos sobre la sociedad. No obstante, en este caso el beneficio no es en lo económico, sino en lo personal, debido a que este tipo de corrupción va referido a la presión de una persona sobre otra.

- e) Oficiales: Este tipo de caricaturas son las más representativas en esta primera etapa. Estas caricaturas permiten a ‘Alī Farzāt criticar a los gobernantes de Siria, evitando la censura. Por ello, durante esta primera etapa criticará de manera general tanto al ejército y a sus oficiales, debido a que es la única forma de seguir dibujando (Farzāt, 2005: 117-124).

A pesar de todo, llama la atención que este tipo de caricaturas en su segunda etapa vuelvan a aparecer. Sin embargo, tras la Primavera Árabe, los personajes cobran vida y empiezan a ser reconocibles por todos. Por tanto, esta primera etapa va a ser crucial, puesto que va a dar muchas pistas de lo que será su segunda etapa.

Asimismo, llama la atención que estas caricaturas son, sobre todo, globales. Al relatar hechos de oficiales, lo más normal es que estas caricaturas fueran de corte político. No obstante, ‘Alī Farzāt opta por retratar el trato que los oficiales y el ejército tienen con la sociedad, mostrando las verdaderas vejaciones que éstos hacen para mantenerse en el poder. Por este motivo, es preciso señalar que priman las caricaturas globales que muestran las relaciones de ambos, frente a las políticas que serían una crítica algo más directa al propio gobierno.



Figura 76: Oficial cociendo a un ciudadano.

Esta caricatura es un ejemplo de lo relatado anteriormente. Puede observarse a un oficial con un traje ostentoso que está asando a un ciudadano. Puede apreciarse que este oficial está gordo, como símbolo de riqueza y ostentación, mientras que el ciudadano está delgado, como símbolo de dejadez y pobreza. El sentido de esta caricatura es criticar la situación de la sociedad, oprimida por el ejército que llega a un punto de cocinar a sus ciudadanos para comérselos, es decir, para sacar beneficios propios. Esto se muestra en que el propio oficial le sirve un plato de sopa al hombre que está cociendo en la olla. Por tanto, 'Alī Farzāt quiere señalar con esta caricatura el despotismo de los distintos gobiernos, que dicen hacer todo por el pueblo, pero sin contar con ellos.

Con todo, este tipo de caricaturas refleja a los oficiales del ejército como seres poderosos. De hecho, son mostrados, tal como se ve en la caricatura anterior, con más poderes que el propio presidente. Son representados

como los verdaderos gobernadores del país, ya que al final se hace lo que ellos dicen, sin importar lo que el presidente o el rey digan.

4. Sociedad.

Las caricaturas sociales son muy numerosas y representativas en esta primera etapa. ‘Alī Farzāt considera que estas caricaturas son un alivio para la sociedad, debido a que él mismo es capaz de crear un mundo paralelo, en el que sus espectadores pueden sentirse totalmente libres. A través de estas caricaturas, ‘Alī Farzāt critica los males de la sociedad de una forma directa, dejando a un lado los males políticos. Por este motivo, este tipo de caricaturas se han acabado convirtiendo en un símbolo en sí mismas, puesto que todos los sirios han acabado asociándolas a su cultura. Esto se debe a que ‘Alī Farzāt es capaz de transmitir una serie de sentimientos compartidos por todos, tales como el enfado, la risa, el grito que expresa todas las frustraciones y decepciones personales, nacionales y panárabes (Anderson, 2005: 12-15).

En este sentido, estas caricaturas pueden dividirse en una serie de temas que hacen referencia a diferentes personajes de la sociedad árabe, en general, y siria, en particular. Esta división es la siguiente (Farzāt, 2005: 125-172):

- a) El rico: Este personaje aparece en centenares de caricaturas. De hecho, también suele aparecer en otro tipo de caricaturas, como en aquellas referidas al gobierno y a la naturaleza humana. No obstante, ahora la crítica es directa a este personaje que hace todo lo posible para ser cada vez más rico. ‘Alī Farzāt, por tanto, para representarlos en esta ocasión utiliza los billetes como símbolo de esa riqueza que quieren mantener a toda costa (Farzāt, 2005: 127-136).

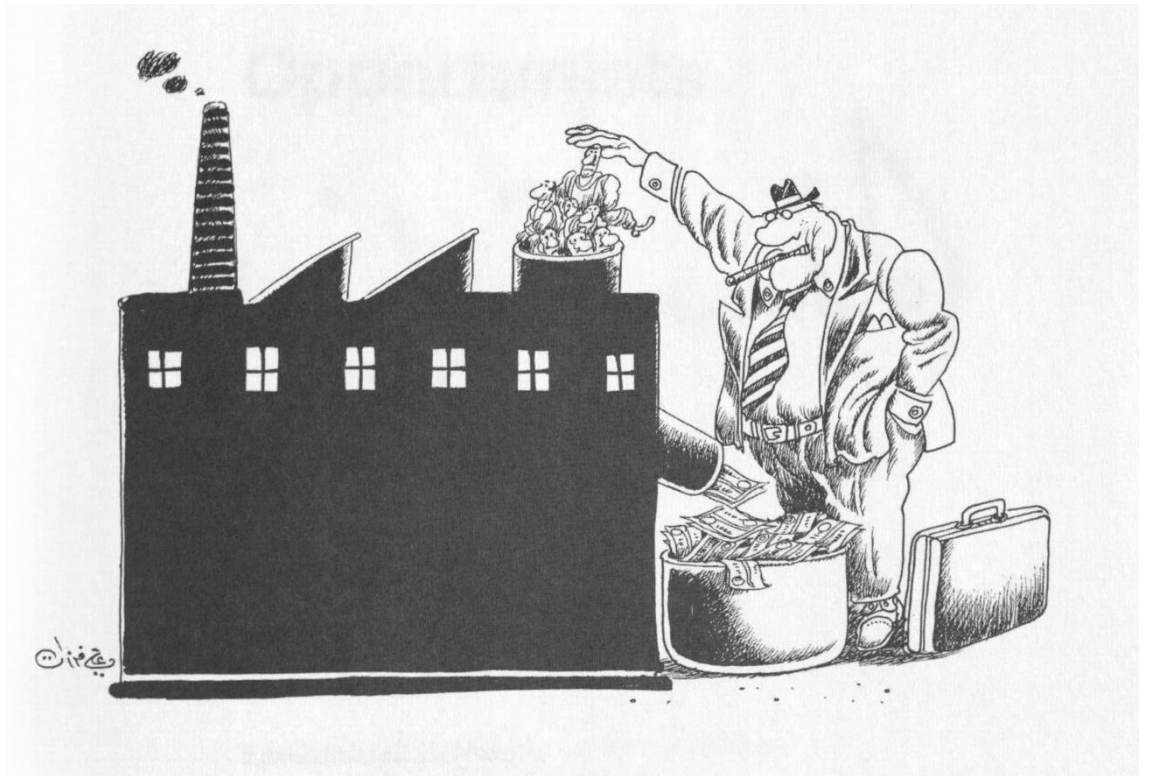


Figura 77: El rico y su empresa.

Prueba de ello es esta caricatura. En ella, puede apreciarse como un hombre con un maletín y vestido con un traje de chaqueta y sombrero está poniendo en funcionamiento su fábrica para conseguir dinero. Sin embargo, llama la atención que, en vez de carbón u otro mineral, el combustible son seres humanos que se convierten en billetes de dólares. Por tanto, 'Alī Farzāt, con esta caricatura, está criticando la explotación que el empresario ejerce sobre sus trabajadores, ya que su verdadero interés es hacerse rico y no la sociedad.

Además de todo esto, estas caricaturas son muestra de la diferencia social que existe. Dicho de otro modo, son un reflejo de la opresión que los pobres sufren por parte de los ricos. Es una crítica, en toda regla, al capitalismo y al poder que se le ha otorgado a los empresarios que han sido

capaces de torturar a la población al mismo tiempo que la privan de su libertad.

- b) Los oportunistas: Este tipo de personajes también es muy representado por ‘Alī Farzāt. Es uno de sus favoritos, en tanto que representan un sector muy peculiar de la sociedad. Los oportunistas son aquellas personas capaces de cualquier cosa para ascender al poder. En este caso, a diferencia de lo anterior, lo importante es tener poder y estar cercano al régimen. Por ello, ‘Alī Farzāt aprovecha estas caricaturas para criticar, incluso, a aquellos intelectuales que están a favor del régimen y lo alaban, pues considera que no están comprometidos con su país (Farzāt, 2005: 137-144).

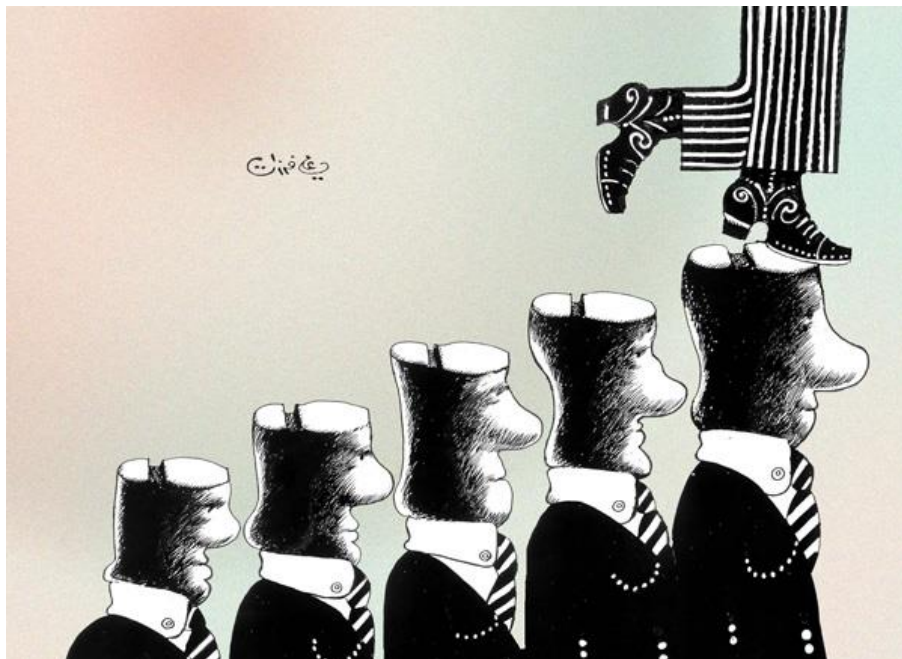


Figura 78: El ascenso al poder.

Esta caricatura es un ejemplo claro de la tarea del oportunista. En esta caricatura, el oportunista es representado sin rostro alguno, aunque la idea es bastante clara. Se aprecia unos pies que saltan unas cabezas, cada vez más altas, al mismo tiempo que va dejando la huella de los zapatos. El

sentido de esta caricatura, por tanto, es muy claro. ‘Alī Farzāt en esta caricatura muestra la manera en la que el oportunista actúa para llegar al poder; de ahí que los represente en diferentes niveles, pues simbolizan los distintos objetivos para alcanzar su meta. No obstante, aunque no se le ve el rostro, el oportunista es representado como un ser sin escrúpulos. Esto puede apreciarse en los zapatos, que denotan unas pisadas fuertes y dañinas.

Estos personajes son crueles seres que aparecen en todas las sociedades. El objetivo que tienen es muy claro y no les importa arrasar con todo lo que se encuentre en su camino. Así, este tipo de caricaturas muestran la ambición del ser humano, transformada en maldad y, de ahí, nace la figura del oportunista.

- c) Los trabajadores: Estos personajes son representados como los seres más débiles de la sociedad. Son vistos como personas que, por desgracia, son oprimidos por los oportunistas, los ricos y el gobierno, en general. De hecho, estos personajes conforman el sector más amplio de la sociedad, por lo que ‘Alī Farzāt los va a representar con el rostro triste y cansados de todo lo que les ha tocado vivir, al mismo tiempo que le da un aire de esperanza señalando que todo puede cambiar (Farzāt, 2005: 145-152).

Este tipo de caricaturas son de las más fuertes. ‘Alī Farzāt pretende despertar a la sociedad con ellas, ya que son una brutal llamada de atención. Pues, en este caso, a diferencia de otras, no busca la risa, ni aliviar a la sociedad de la mala situación que viven, sino que su objetivo es hacerla reaccionar para que se levante ante tan mala situación. Prueba de ello es que, cuando estos personajes aparecen, el tono es mucho más

serio y el espectador puede, incluso, sentir algo de agobio al observar estas caricaturas.



Figura 79: El trabajador.

Esta caricatura es un buen ejemplo de lo comentado anteriormente. Muestra a un trabajador luchando por su trabajo y poder alimentar a la familia. Este hombre es representado sin zapatos, con un traje destrozado por el tiempo, cabizbajo y con talante serio. Su esfuerzo se materializa con esa flor que riega cada día y que va dando sus frutos paulatinamente. Pero, todo su esfuerzo se ve truncado por el hombre de arriba, bien vestido y con un ostentoso traje de chaqueta, que corta esa flor que tanto le ha costado cultivar al trabajador.

El sentido de esta caricatura, por tanto, es apoyar ese esfuerzo y criticar al empresario. De hecho, podría decirse que ese señor bien vestido con traje de chaqueta es un oportunista, ya que no ha hecho nada y se ha llevado el beneficio por el simple hecho de ser rico y poderoso. En este sentido, 'Alī Farzāt quiere romper con todo esto y quiere hacer ver que el verdadero desarrollo del país se materializa en el trabajo de aquellas

personas que luchan por sacar su país adelante. Por tanto, esta caricatura es una llamada de atención a las clases trabajadoras, incitándolas a levantarse y a luchar por obtener unos beneficios dignos de su trabajo.

- d) La mujer: El papel de la mujer es otro de los objetivos de la sátira de ‘Alī Farzāt. En realidad, este tema es objeto de todos los caricaturistas árabes. La mujer es representada como una víctima de la sociedad. Su presencia es un símbolo de la pérdida de moral dentro de la sociedad, en tanto que es vista como un objeto del hombre. Asimismo, la mujer también es símbolo de dolor, ya que muchas veces los caricaturistas tienden a representarla perdiendo a un hijo, que podría simbolizar la patria llorando por sus mártires (Farzāt, 2005: 153-162).

No obstante, en el caso de ‘Alī Farzāt, la representación de la mujer va más allá. ‘Alī Farzāt sigue los cánones anteriores, así como también desarrolla su propia visión respecto a la mujer. Por un lado, la representa como la gran madre tierra que ha dado lugar a toda la naturaleza que nos rodea. Esta visión, en ocasiones, es bastante negativa porque muchas veces la presenta desconsolada ante las barbaries que ha desarrollado el ser humano.

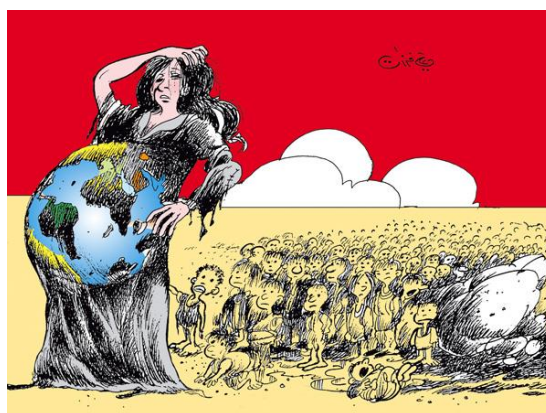


Figura 80: La madre tierra.

Por ejemplo, esta caricatura, a pesar de tratar un tema que podría calificarse como mundial, muestra una mujer, madre de muchos niños, que está embarazada, mientras llora desconsolada por no poder mantenerlos a todos. La barriga de esta mujer es la bola del mundo, que simboliza la tierra; mientras que los niños son todos esos países que están pasando hambre, por lo que 'Alī Farzāt los representa débiles y desnutridos.

De este modo, el significado de esta caricatura es bastante claro. 'Alī Farzāt quiere representar la incapacidad de la tierra de poder mantener a más personas. Está criticando el hambre en el mundo y la incapacidad de solucionarlo. Por ello, el personaje principal es una mujer que llora desconsoladamente, puesto que la mujer es la única capaz de generar vida, al mismo tiempo que se desmorona por no poder controlar la situación.

Por otro lado, lejos de todo esto, la mujer también es representada como una víctima de la sociedad. 'Alī Farzāt la muestra como un ser oprimido por el hombre y vista como un objeto. Por ello, con estas caricaturas, 'Alī Farzāt critica esa doble moralidad y esa actitud de muchos hombres por encerrarla y cortarle sus libertades. En este sentido, la mujer es vista como el verdadero símbolo de la falta de libertad en la sociedad, ya que es prisionera de lo que otros opinan. La mujer es ese derecho arrebatado por el gobierno que impide a la sociedad opinar libremente, al mismo tiempo que es esa víctima a la que han arrebatado todo y no dejan que se realice como un ser humano. Por este motivo, 'Alī Farzāt critica el mundo de hombres que le rodea.

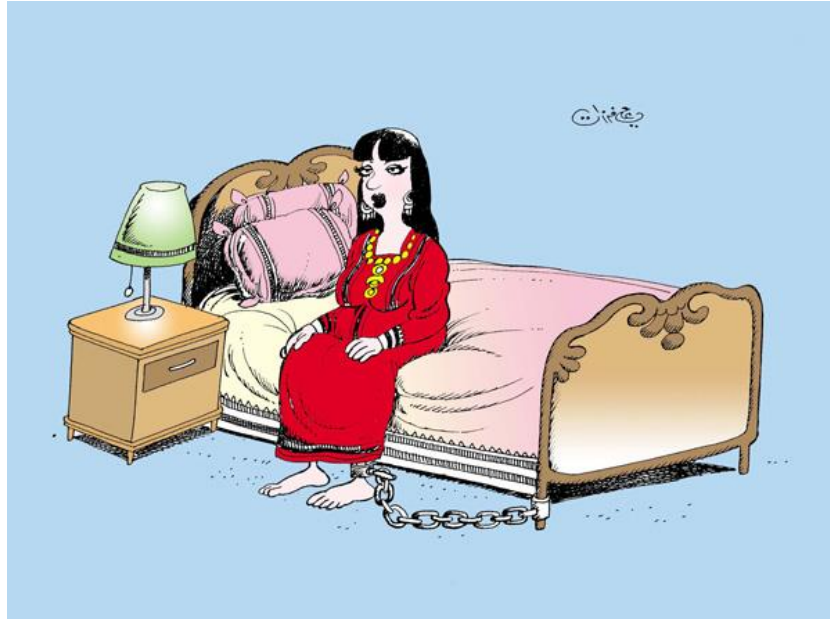


Figura 81: La prisionera.

Esta caricatura, por ejemplo, muestra esto que se acaba de comentar. ‘Alī Farzāt representa a una mujer atada con una cadena a una cama. La mujer es morena, muy guapa, y lleva puesto un vestido rojo, que es un claro símbolo de amor y pasión. Este vestido está combinado con unos adornos amarillos que simbolizan el oro y la riqueza, ya que puede verse que no es una mujer pobre, sino todo lo contrario. No obstante, su rostro es serio y su maquillaje es de color negro, como si se hubiera quemado por la situación que le ha tocado vivir. Pues, parece haberlo tenido todo, salvo su libertad.

En este sentido, ‘Alī Farzāt está criticando la maldad del hombre, puesto que es capaz de amarrar a otro ser humano. Al mismo tiempo, está haciendo una sátira sobre la situación de las familias árabes y los crímenes de honor, que provocan que la mujer sea prisionera de la propia sociedad. En esta caricatura, eso se materializa con la presencia de la cama, pues

podría sugerir que esta mujer es también un objeto sexual para satisfacer al hombre.

Con todo, hay que decir que para ‘Alī Farzāt la mujer es un ser sagrado. Considera que tiene una labor importante en la sociedad y que ha sido un ser maltratado por la sociedad. Por ello, estas caricaturas tienen un doble sentido muy marcado, como se ha podido intuir. Pues, muestran tanto la desigualdad entre hombres y mujeres como la falta de libertad, por lo que la idea de libertad queda representada bajo la figura femenina. Se trata, por tanto, de una crítica encubierta a la falta de libertades dentro del país, ya que la libertad sufre lo mismo que la mujer dentro de la sociedad.

- e) El pueblo: Este colectivo está asociado al de los trabajadores. Es también uno de los más representados y satirizados, debido a que refleja la verdadera situación de la sociedad. Son presentados como víctimas de los gobiernos, que sufren todas las vejaciones sin derecho a poder quejarse. De hecho, el rostro de estos personajes es bastante serio y agotado, puesto que se ven incapacitados para solucionar la situación. Por tanto, estas caricaturas, al igual que ocurría con el tema de los trabajadores, son más bien una manera de incitar a la sociedad a levantarse que un alivio en sí mismo (Farzāt, 2005: 163- 172).

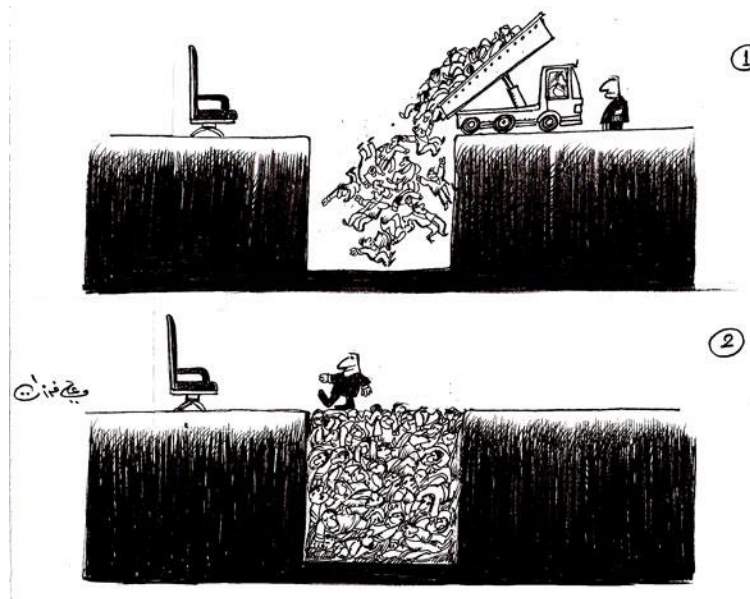


Figura 82: El pueblo.

Esta caricatura, por ejemplo, muestra el verdadero sentido del pueblo para los políticos. Aparecen dos situaciones diferenciadas. En un primer lugar, se muestra a un político, representado de forma impersonal, que tiene que cruzar un precipicio. Para ello, este señor coge un camión de obra y vierte una serie de personas en el hueco que une las dos partes del precipicio. De este modo, en la segunda situación se ve ese vacío completamente lleno de personas para que el político pueda pasar y sentarse en su silla.

Así pues, el objetivo de esta caricatura es criticar la situación del pueblo. 'Alī Farzāt quiere mostrar con este dibujo las diferencias sociales entre el pueblo y los gobernantes. Dicho de otro modo, 'Alī Farzāt quiere reflejar los abusos del gobierno con la sociedad, hasta tal punto que son capaces de pisotearlo para obtener sus propios beneficios.

Asimismo, esta caricatura es una llamada de atención, ya que su trasfondo quiere señalar que la unión puede llegar a derrocar toda esta

situación. ‘Alī Farzāt, al mismo tiempo que critica esa opresión, también está criticando la pasividad de la sociedad que no se mueve. Así pues, mediante estas caricaturas ‘Alī Farzāt quiere señalar que la unión del pueblo es más fuerte que la de los políticos y el gobierno. Esto se debe a que la sociedad coopera junta y lucha por unos mismos intereses, mientras que los distintos órganos de gobierno actúan de forma individual y están bastante divididos porque su único interés es beneficiarse a sí mismos. De hecho, esta idea acabará materializándose en su segunda etapa, donde realizará caricaturas en la que son los políticos los que corren y huyen del pueblo, debido a la unión que se ha forjado contra ellos dentro de la sociedad, cansada de soportar este tipo de situaciones.

5. Problemas Mundiales.

Además de todos estos temas relacionados con la sociedad y la política que rodea a ‘Alī Farzāt, hay que decir que desarrolla temas relacionados con el mundo en general. Así pues, ‘Alī Farzāt refleja problemas que ocurren fuera de Siria y del mundo arabo-islámica y afectan a todo el mundo, independientemente de la religión, la identidad o la ideología. Se muestra preocupado ante los problemas del medio ambiente, el hambre o la guerra. Sin embargo, este tipo de caricaturas son menos numerosas y usuales que el resto que se han analizado. Asimismo, estas caricaturas van a ser más genéricas e intelectuales, debido a que invitan al espectador a plantearse las distintas situaciones que se desarrollan (Farzāt, 2005: 173-235)⁵⁵.

En este sentido, la división temática de estas caricaturas sería la siguiente:

- a) Hambre: Este tipo de caricaturas tratan el problema del hambre en el mundo. Hacen referencia al tercer mundo y cómo los países desarrollados

⁵⁵ Estas caricaturas son verdaderamente universales, puesto que el caricaturista no centra su crítica en una sociedad o gobierno en concreto, sino que su crítica es una reflexión dirigida al mundo entero.

miran a otro lado, sin importarle la situación real de estas personas que no tienen nada que llevarse a la boca. Son caricaturas muy intelectuales, ya que invitan a reflexionar y replantarse muchas cosas referentes al mundo (Farzāt, 2005: 175-184).

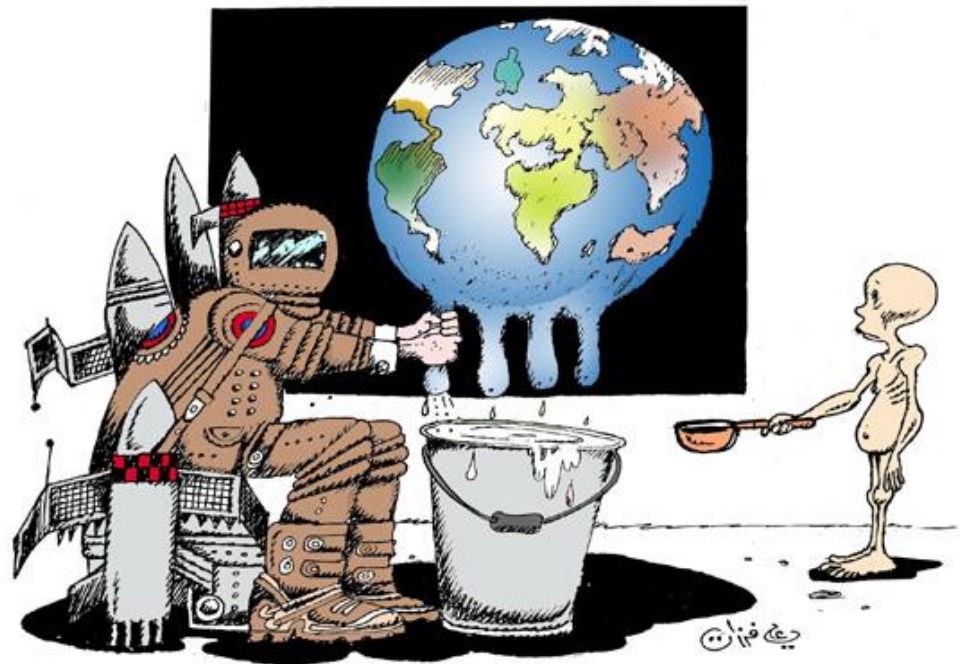


Figura 83: El tercer mundo.

Esta caricatura refleja precisamente esa reflexión interna de aquel que la mira. ‘Alī Farzāt está haciendo una crítica a la explotación de los recursos de la tierra, a cambio de dejar a seres humanos sin comer. Puede verse a un astronauta con un gran equipo que está ordeñando la tierra, como si fuera un animal mamífero. Este astronauta está sacando grandes cantidades de leche para beneficiarse.

Por otro lado, esta caricatura también tiene un lado bastante negativo. Pues, lejos de ser todo beneficios, hay un niño esquelético y muerto de hambre. Este niño lleva en su mano un tazón ovalado y le pide al

astronauta que le dé un poco de esa leche que está obteniendo. Sin embargo, lejos de ayudarlo, el astronauta lo ignora por completo, mientras ve como este niño sufre desnutrición hasta el punto de llegar a morir.

Por tanto, ‘Alī Farzāt está criticando esa falta de ayuda a los países subdesarrollados. Además, esta crítica está asociada a la maldad del ser humano que no sólo ignora la situación, sino que también es consciente de ello y la permite. Prueba de ello es que la desigualdad está marcada con la presencia de un adulto frente a la de un niño. Este niño es representado como una verdadera víctima, ya que se muestra indefenso y sin poder defenderse, al mismo tiempo que el adulto, conociendo la situación, ejerce un abuso sobre él.

Por otro lado, esa idea del niño como víctima que pasa hambre, mientras otros adultos lo consienten va a ser reflejada en muchas de sus caricaturas que hacen referencia a este tema. Los niños son unos personajes representados por todos los caricaturistas árabes, ya que son vistos como símbolos de la inocencia y de la debilidad. En la mayoría de los casos, son vistos como víctimas de la guerra, aunque en el caso de ‘Alī Farzāt va más allá. Así, no sólo son las víctimas de la guerra, como se analizará posteriormente, sino también víctimas de los problemas mundiales, como el hambre. Por esta razón, es normal que ‘Alī Farzāt materialice este gran problema mundial en la figura de un niño indefenso.

- b) El medio ambiente: Este es otro tema que le preocupa bastante a ‘Alī Farzāt. Está asociado a la naturaleza humana, en tanto que el ser humano ha sido capaz de degradarlo. En estas caricaturas, ‘Alī Farzāt critica la contaminación propiciada por los tiempos modernos, que están provocando que cada vez haya menos árboles a cambio de que haya más edificios. Por

ello, estas caricaturas incitan al espectador a cuidar el planeta y a plantearse muy seriamente el papel del reciclado, ya que es una de las únicas vías para tratar de salvar el planeta (Farzāt, 2005: 185-196).

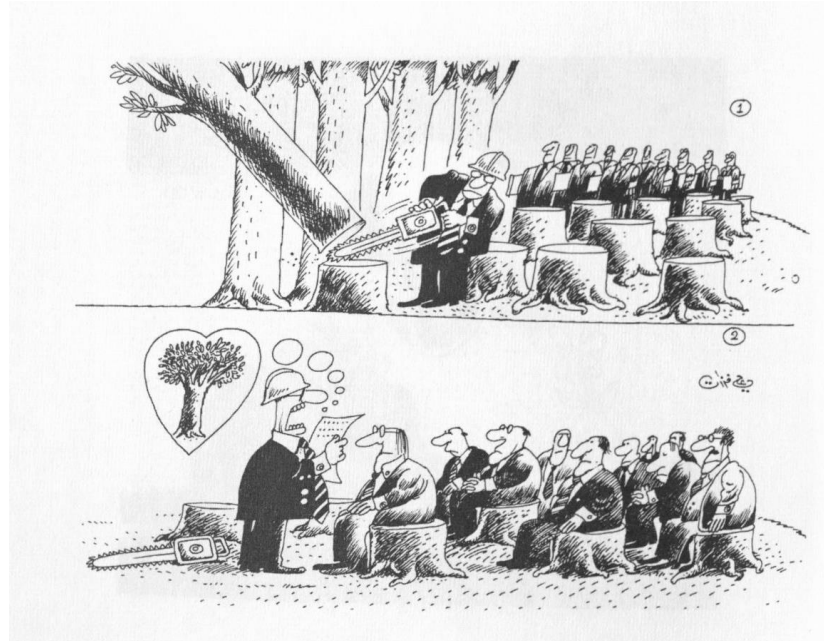


Figura 84: Los árboles.

Esta caricatura es un buen ejemplo de reflexión sobre el medio ambiente. En esta caricatura, ‘Alī Farzāt muestra la doble moralidad del ser humano a través del medio ambiente. Puede apreciarse que esta caricatura está dividida en dos partes diferenciadas. En la primera de ellas, aparecen una serie de señores con carpetas y papeles para justificar a otro hombre que está talando árboles con una sierra eléctrica. Sin embargo, en la segunda, aparece el caso contrario, es decir, se observa al hombre que acaba de talar los árboles dando un discurso sobre el amor que siente por los árboles y el medio ambiente, en general, mientras los que iban justificando la tala escuchan sentados en el tronco que acaban de talar.

Este hecho denuncia la falsedad y la hipocresía del ser humano, de ahí que se asocie con las caricaturas que relatan la naturaleza humana. ‘Alī

Farzāt está criticando la manera en la que han acabado con una parte del planeta, al mismo tiempo que luego tratan de justificarse haciendo lo contrario, es decir, expresando el amor que siente por los árboles y el planeta. Por tanto, esta caricatura es una acusación al ser humano de asesinar al planeta para beneficiarse él mismo. Pretende incidir, así, en que los árboles son nuestra fuente principal de oxígeno, de manera que si se acaba con ellos, también con los seres humanos.

- c) Libertades civiles: Este tema, por su parte, además de un problema mundial, también podría ser considerado un tema social. No obstante, ‘Alī Farzāt ha optado por incluirlo dentro de los problemas mundiales, debido a que la falta de libertad es algo que sucede en todas las sociedades, en mayor o menor medida. Asimismo, este tema es uno de los más destacados dentro de sus caricaturas, hasta tal punto que en la actualidad sigue apreciándose de una manera continua (Farzāt, 2005: 197-210).

El símbolo por excelencia dentro de esta temática es la cárcel y las cadenas. Tiende a representar personajes encarcelados y encadenados como víctimas oprimidas de los gobiernos. A través de estas caricaturas, ‘Alī Farzāt refleja la consecuencia de hablar sobre determinados temas o de realizar ciertos actos. Por tanto, estas caricaturas pueden ser consideradas también como un grito a la necesidad de libertad de expresión y de hacer lo que uno quiera sin tener que ser ajusticiado por ello.



Figura 85: El derecho a decidir.

Esta caricatura, por ejemplo, denuncia el derecho a decidir. ‘Alī Farzāt representa a un hombre ejerciendo su derecho al voto. Pero, este voto está amañado. Esto se refleja en que el lugar donde se está ejerciendo el voto está señalizado con candados, salvo por la parte de atrás. En dicha parte, se observa a un hombre con una pistola que está recogiendo los votos, al mismo tiempo que los está clasificando según sus intereses. Por tanto, con esta caricatura, ‘Alī Farzāt quiere denunciar la falta de democracia como consecuencia de la falta de libertades.

Así pues, este tipo de caricaturas, como puede apreciarse en el ejemplo anterior, son un guiño a las caricaturas sociales. Este guiño se muestra en que el ciudadano que ejerce su derecho al voto pertenece al pueblo general. Esto puede verse en la manera de vestir, así como en la expresión de su rostro, que muestra desilusión y tristeza. Del mismo modo, también existe un guiño a las caricaturas que denunciaban a los gobiernos. Pues, esta es la situación del otro personaje, que es mostrado como un opresor en toda regla que amenaza a la sociedad.

Con todo, el uso de estas caricaturas es concienciar a la gente de que ellos son dueños de su destino y nadie puede arrebatárselo. ‘Alī Farzāt pretende criticar el control de los gobiernos de los ciudadanos en todos los niveles. Por este motivo, estas caricaturas son las más temidas por los distintos gobiernos, debido a que pueden despertar a la sociedad, tomando conciencia real de la verdadera situación hasta tal punto de levantarse.

- d) Armas: Este tipo de caricaturas más que un tema en sí podría decirse que es un símbolo. Esto se debe a que las armas son utilizadas para representar la guerra y el asunto en el que los gobiernos se gastan el dinero. De este modo, es algo que desde un primer momento ha estado presente en las caricaturas de ‘Alī Farzāt, hasta tal punto de afinzarse como símbolo de sus caricaturas durante su segunda etapa (Farzāt, 2005: 211-218).

Las armas son representadas de muchas maneras. Suelen aparecer en forma de pistola, para resaltar las mafias ocultas dentro de los gobiernos, debido a que es una forma de amedrentar a la población. Otra forma de representar las armas es en la propia guerra, en forma de tanque o cañón, debido a que son capaces de destruir todo lo que ven a su paso.

Por otro lado, el empleo de las armas está asociado a las caricaturas anteriores que hacían referencia a la falta de las libertades. El empleo de las armas es una manera de representar la coacción y la superioridad a través de la fuerza. Por ello, ‘Alī Farzāt utiliza también estas caricaturas para denunciar dicha opresión a los ciudadanos por parte de los gobernantes, debido a que éstos están privándoles de sus libertades civiles.



Figura 86: La pistola.

Prueba de ello es esta caricatura. En ella, puede verse a un hombre hablando de cosas, aparentemente, bonitas tales como la naturaleza, los animales o el amor. No obstante, llama la atención que la cabeza de este hombre es una pistola, que encarna la mafia.

Así pues, esta caricatura es otra crítica a la doble moralidad y al despotismo de los gobiernos que anuncian decir todo por el pueblo, pero sin contar con él. Esto se materializa en este ejemplo con el hombre con cabeza de pistola que encarna otra cosa diferente; pero, al tener la capacidad de disparar, la gente suele hacerle caso. Sin embargo, su discurso parece ser esperanzador, aunque realidad sea una mera forma de populismo para mantener su posición.

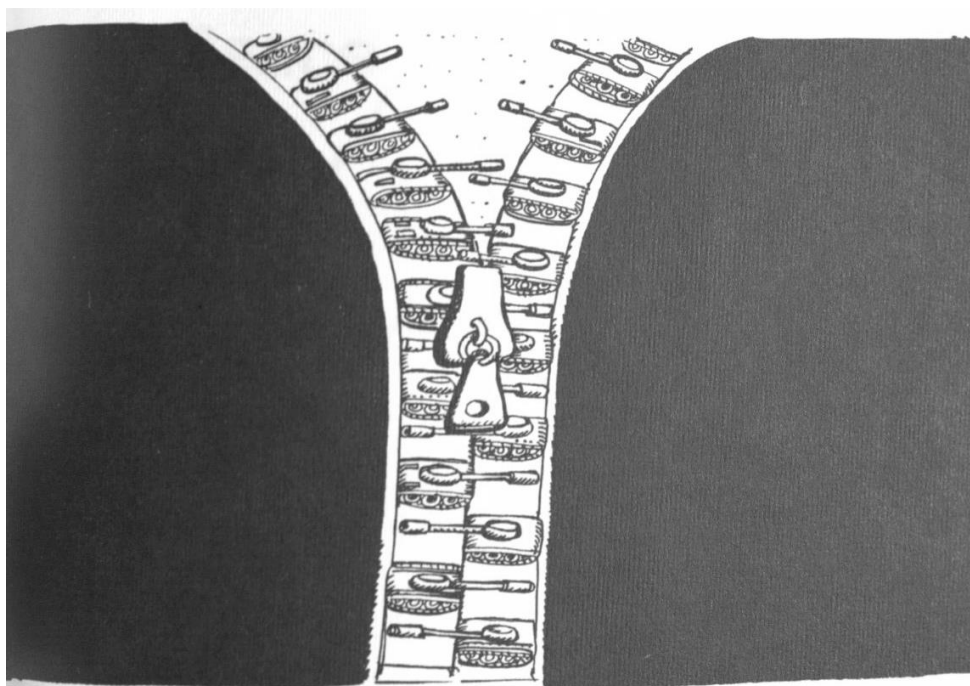


Figura 87: La chaqueta armamentística.

Este otro ejemplo, por el contrario, hace referencia a las armas de la guerra. Puede apreciarse la silueta de una rebeca o chaqueta, cuya cremallera está representada por tanques de guerra que se enlazan unos con otros. El sentido de esta caricatura es resaltar quién mueve los hilos en la guerra, de ahí que los tanques formen parte de la chaqueta.

Con todo, el desarrollo de este tema ha sido crucial en la trayectoria de ‘Alī Farzāt. Esto es debido a que en la actualidad es un símbolo que se ha afianzado hasta el punto de simbolizar lo contrario. Dicho de otro modo, este tema es uno de los que más evolucionará dentro de sus caricaturas y lo utilizará para mostrar el fin de la guerra y el triunfo de la paz. No obstante, para ver esto, habrá que esperar a ese cambio de actitud en el desarrollo de la Primavera Árabe, tal como se analizará en su segunda etapa.

- e) Paz: Este tema es también uno de los más destacados dentro de las caricaturas de ‘Alī Farzāt. La paz es el anhelo eterno del caricaturista. No hay que olvidar que las caricaturas de ‘Alī Farzāt son el resultado de los acontecimientos históricos que le tocaron vivir. Por tanto, va a reclamar esa paz soñada que le ha sido arrebatada tantas veces (Farzāt, 2005: 219-226).

Ante esta tesitura, al igual que otros caricaturistas árabes, va a reclamar la paz para el pueblo palestino. Palestina es representada en sus caricaturas como una sociedad oprimida por Israel que busca la paz sin descanso. Sin embargo, esta paz se ve frustrada no sólo por Israel, sino también por los propios gobiernos occidentales, que permiten a Israel actuar a su libre albedrío.

Del mismo modo, en otras muchas caricaturas, la paz aparece secuestrada. Dicho de otra manera, suelen aparecer agentes externos dentro de las caricaturas que impiden que la paz se lleve a cabo. Este agente externo suele estar representado por un soldado que ejerce presión sobre el resto, así como también por mafiosos que ejercen presión sobre estos soldados. Por tanto, podría asociarse a la situación provocada durante el periodo bélico desarrollado en Oriente Medio, el cual estuvo marcado por pactos y alianzas entre diferentes países.

Más allá de todo esto, los protagonistas principales en estas caricaturas son los niños, la rama de olivo y la paloma blanca. Los niños son representados como símbolo de la inocencia, una vez más. Son los que verdaderamente sufren las consecuencias, debido a que se ven obligados a perderse la etapa más bonita de la vida del ser humano: la infancia. Por otro lado, el empleo de la rama de olivo y la paloma blanca de la paz son símbolos universales que todo el mundo puede asociarlos a la idea de paz

mundial, por lo que estas caricaturas pueden ser entendidas por cualquier país o sociedad.



Figura 88: Triunfo de la paz.

A pesar de todo, hay que decir que estas caricaturas tienen un tono esperanzador y optimista. Prueba de ello es esta caricatura. En ella, puede observarse a un hombre con una pistola a punto de disparar, pero antes de efectuar el disparo se detiene. Esto se debe a que en el cañón de la pistola hay una paloma blanca. Esta paloma anuncia la paz y el fin de la guerra, pues no hay necesidad de ello. Por ello, este hombre se detiene y se queda pasivo sin saber cómo actuar, debido a que ya no hay guerra ni a nadie a quien matar.

Por tanto, hay que destacar que estas caricaturas no son pesimistas ni negativas. Estas caricaturas son un alivio para la sociedad, en general. Esto es debido a que anuncian que no hay mal que cien años dure, puesto que la paz siempre reinará por encima de todo mal.

- f) Guerra: Este tema, opuesto al anterior, también es muy representado, no sólo por 'Alī Farzāt, sino también por otros caricaturistas, en general. El

tema de la guerra es bastante relevante, como se ha visto anteriormente. No obstante, a la hora de la guerra, las caricaturas son algo más pesimistas y negativas. Esto es debido a que ‘Alī Farzāt representa los males de la guerra en aquéllos que más la sufren. Muestra el verdadero sentimiento y las verdaderas vejaciones que sufren los soldados en el campo de batalla, así como también las devastadoras consecuencias de la guerra (Farzāt, 2005: 227-235).



Figura 89: Los afectados de la guerra.

Esta caricatura es una evidencia de lo comentado anteriormente. Refleja una bota enorme convertida en una máquina trituradora. Así, por arriba meten a las personas, que simbolizan la sociedad, mientras que por la punta de la bota salen totalmente destruidas y trituradas. La intención de esta caricatura, por tanto, es denunciar los que verdaderamente sufren las guerras, es decir, ‘Alī Farzāt utiliza esta caricatura para incidir sobre los verdaderos damnificados, mientras que aquellos que las inician no sufren en absoluto.

Por otro lado, es significativo el ambiente desolador. ‘Alī Farzāt suele representar las zonas de guerra totalmente devastadas como consecuencia de los distintos bombardeos. ‘Alī Farzāt es consciente del desarrollo de las nuevas armas y las consecuencias que éstas pueden acarrear, de modo que las zonas que aparecen devastadas por la guerra son totalmente desérticas. Esto se debe a que las armas han destruido todo hasta el punto de generar un desierto sin ningún tipo de sociedad.

En estas caricaturas, vuelve a ser significativa la presencia de los niños. Ellos vuelven a ser las víctimas directas de los conflictos. Muchos de ellos han perdido a sus padres dentro del conflicto bélico y se ven obligados desde pequeños a coger las armas, por lo que, una vez más, vuelven a perder su infancia. Del mismo modo, también son representados como los primeros en perecer en la batalla, debido a que son más pequeños y débiles que los adultos. Por ello, ‘Alī Farzāt denuncia esta situación tan lamentable que tienen que vivir los niños cada vez que hay un conflicto.



Figura 90: Los niños de la guerra.

Esta caricatura es prueba de lo comentado anteriormente. Por un lado, se aprecia un territorio totalmente desértico como consecuencia de los bombardeos. Por otro lado, aparece un niño muerto, que es una víctima de esta situación. De hecho, esto se materializa con el vocablo inglés *why* (*por qué*), para indicar que el niño es una víctima y que no es responsable de ninguna guerra, por lo que no hay derecho de que le arrebaten la vida de esa manera.

Por este motivo, esta caricatura es una crítica a las consecuencias de la guerra. Asimismo, la intención de esta caricatura es destacar la injusticia social que generan las guerras, ya que en ellas siempre mueren inocentes que no tienen nada que ver. Por tanto, esta caricatura invita al espectador a plantearse el verdadero sentido de la guerra y de los conflictos armados, hasta tal punto que el propio ‘Alī Farzāt llega a repetirla en su segunda etapa (figura 99). Sin embargo, en esta segunda etapa, ‘Alī Farzāt añade a un hombre con la cabeza del mundo tapándose los ojos y la palabra *why* (*por qué*) la remarca en color rojo para resaltar la sangre del niño. En este sentido, esta segunda caricatura será una llamada de atención al mundo entero ante los acontecimientos que se desarrollaron en Siria tras la Primavera Árabe.

Más allá de todo esto, hay que señalar que ‘Alī Farzāt utiliza animales a la hora de representar las distintas guerras. De este modo, los papeles están invertidos, por lo que los animales hacen de seres humanos, mientras que los humanos hacen de animales. El sentido de estas caricaturas es mostrar al ser humano en su esencia natural, es decir, como si fuera un animal salvaje e incivilizado.

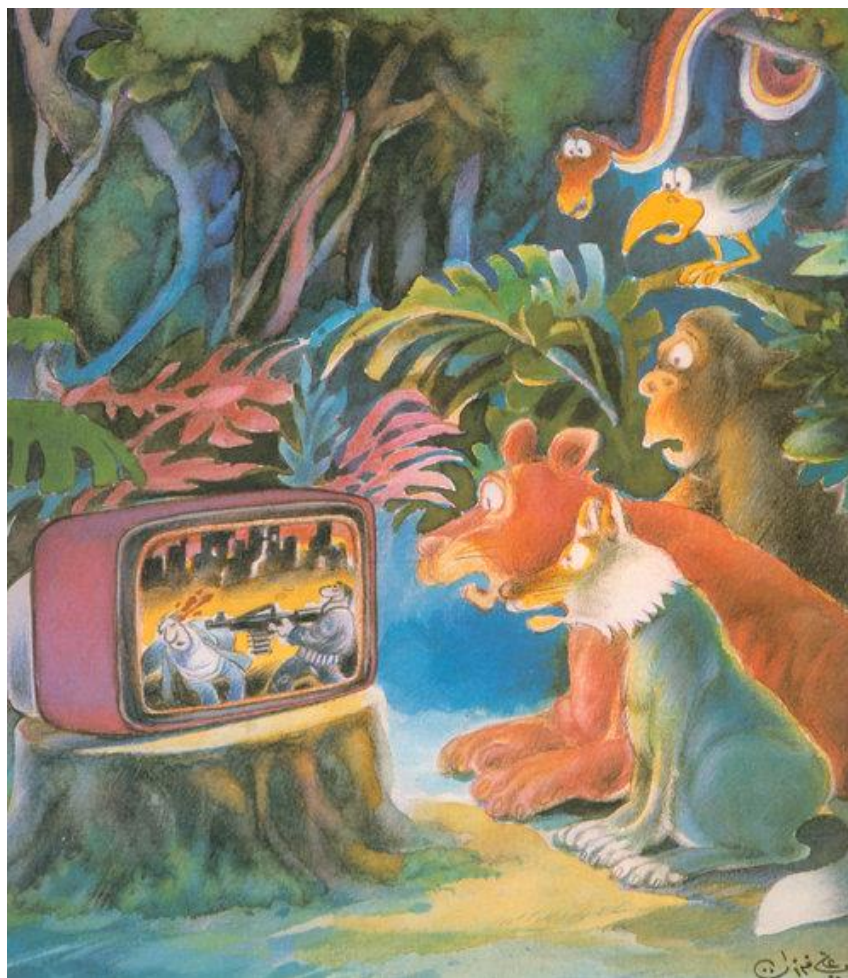


Figura 91: Animales observando la guerra.

Esta caricatura es una prueba evidente de lo relatado anteriormente. Puede verse a distintos animales (un tigre, un lobo, un mono, una serpiente y un tucán) en la jungla observando una televisión asombrados. En la televisión aparecen dos seres humanos peleándose y disparándose unos a otros, como consecuencia de una guerra. Los animales, por su parte, no son capaces de entender lo que está pasando porque ellos, aun perteneciendo a diferentes especies, son capaces de vivir en armonía, a diferencia de los seres humanos que siendo de la misma especie se matan unos a otros.

Por tanto, ‘Alī Farzāt está resaltando con esta caricatura la incapacidad del ser humano de vivir en armonía. Está denunciando que los seres humanos son peores que los animales, ya que son capaces de matarse unos a otros e, incluso, de extinguir la especie. Los muestra como bestias incivilizadas, capaces de crear armas para su propia autodestrucción e incapaces de vivir en armonía. Esto se refleja en el asombro de los animales que son capaces de luchar con otras especies, pero es más complicado que se enfrenten entre sí, salvo casos concretos.

En definitiva, este tipo de caricaturas está no sólo relacionado con el tema de la paz, con el que se solapa en muchas ocasiones, sino también con el de las armas, tal como se ha visto en los ejemplos anteriores. Asimismo, este tema de la guerra también podría ser considerado un tema relacionado con los órganos de gobierno o la situación de la sociedad. En el primer caso, podría tener relación en tanto que los gobiernos son los que inician las guerras; mientras que, en el segundo caso, su relación vendría por la necesidad y las consecuencias que sufren los distintos sectores de la sociedad. Por este motivo, este tipo de caricaturas hay que analizarlas teniendo en cuenta todo lo anterior, ya que, además de un tema mundial, es un tema que se estaba desarrollando dentro de la propia Siria.

Con todo, se ha demostrado que en esta primera etapa las caricaturas eran impersonales y aplicables a cualquier país. Asimismo, hay que señalar que, como consecuencia de esa impersonalidad, estas caricaturas que se han analizado pueden tener diferentes puntos de vista e interpretaciones. Es más, como se ha visto en los ejemplos, muchas de ellas pueden, incluso, llegar a solaparse, tal como se aprecia en la web de ‘Alī Farzāt (www.ali-ferzat.com), donde muchas de ellas aparecen en diferentes apartados. Esto se debe a que la intención en esta primera época, como ya

se anticipó, era que todo el mundo se sintiera identificado con él y con su contexto socio-cultural. No obstante, es preciso volver a repetir que estas caricaturas son la antesala de su segunda etapa. Dicho de otro modo, estas caricaturas no son otra cosa que una pequeña revolución a punto de despertar, que culminará en la Primavera Árabe.

5.2. Segunda etapa: Después del estallido de la Primavera Árabe en 2011

Esta segunda etapa se sitúa dentro del desarrollo de la Primavera Árabe en Siria. La Primavera Árabe supuso un antes y un después en el arte de la caricatura en Siria. Fue un punto de inflexión en el que los caricaturistas se atrevieron a representar aquellas ideas que se habían considerado tabú.

Es cierto que anteriormente ‘Alī Farzāt ya había recuperado un periódico satírico con las promesas de Bašār al-Asad en la Primavera de Damasco. *Al-Dūmarī* (*el Farolero*) fue una señal de esperanza de reformas políticas que se vio frustrado con su cierre en 2003, tal como se estudió en la biografía de ‘Alī Farzāt. Este hecho, por su parte, supuso una frustración para la sociedad siria, que se vio obligada a seguir las revistas que se publicaban en Líbano (Khalaf, 2003, 8 de agosto). No obstante, habría que añadir a todo esto que las caricaturas publicadas en *al-Dūmarī* (*el Farolero*) no eran del todo directas, a pesar de que se centraba en temas internos de Siria tales como la corrupción, la opresión burocrática, los abusos de los derechos humanos y la incompetencia (Hirst, 2003, 21 de agosto). Pues, ‘Alī Farzāt seguía recurriendo a la simbología para resaltar diferentes temas, creando dibujos metafóricos que fueran capaces de tocar a las personas y hacer que las personas confiaran en ellos (Halasa, Omareen y Mahfouz, 2014: 170).

Sin embargo, no fue hasta tres meses antes de la revolución siria cuando él mismo anunció que era necesario romper con las fronteras del miedo que llevaba

asolando Siria desde hacía más de 50 años. Entonces, en ese mismo momento, se produjo un cambio y comenzó a dibujar figuras reconocibles del aparato de seguridad, así como al propio presidente Bašār al-Asad (Halasa, Omareen y Mahfouz, 2014: 170). De este modo, dibujar a Bašār al-Asad fue un avance político y personal, ya que nunca antes en la historia del desarrollo de las caricaturas en Siria se había hecho (Halasa, 2012, junio: 14).

Estos dibujos pretendían apoyar los movimientos que se habían ido desarrollando en el mundo arabo-islámico, al mismo tiempo que contribuían a desarrollar uno propio dentro de Siria. Nada hace desvanecer el miedo como la risa y el sentido del humor. Esto se debe a que nada es inmune a la risa, ni siquiera las figuras más poderosas, ya que todo en este mundo puede ser objeto de burla y risa (Stoughton, 2012, 26 de abril: 16). ‘Alī Farzāt había sido consciente de esto desde un primer momento, tal como puede apreciarse en las caricaturas realizadas durante la primera etapa. Por ello, es ahora cuando decide romper con todo y llevar esa pequeña revolución artística mucho más allá, puesto que los eventos en Siria contribuyeron a que hubiera un cambio de actitud que le permitió hacer dibujos menos discretos (El-Hasan, 2013, 20 de diciembre).

Toda esta hazaña cobró un gran éxito dentro de la sociedad siria. De hecho, sus caricaturas se convirtieron en un símbolo en sí mismo capaz de movilizar a la sociedad contra el régimen de Bašār al-Asad (Anónimo, 2013, 20 de agosto). Prueba de ello es que las caricaturas de ‘Alī Farzāt se convirtieron en un símbolo de libertad durante la Primavera Árabe. Las caricaturas de ‘Alī Farzāt aparecieron en las pancartas de las manifestaciones que se desarrollaron en Siria y se convirtieron en un medio de comunicación que dio la vuelta al mundo por las consecuencias que acarreó (Anónimo, 2015, 28 de enero).

Tal vez, la consecuencia más grande de esta hazaña de representar al Presidente de forma directa fue la brutal paliza que sufrió en agosto de 2011. Este hecho significó que sus dibujos habían calado a la sociedad y habían levantado ampollas en las altas esferas del régimen. Como ya se mostró en el estudio de su biografía, este hecho significativo, que estuvo a punto de costarle la vida, lo terminó de catapultar a la fama, debido a que su historia dio la vuelta al mundo. Por tanto, desde ése mismo momento su labor como caricaturista había ido más allá, ya que se había convertido en un activista cuya arma principal eran sus caricaturas. Prueba de ello es que, a pesar del miedo que sintió cuando lo apalearon, no dejó de dibujar, sino que se sentía orgulloso de todo lo que había hecho, puesto que si no hubiera tomado ese riesgo, no se consideraría artista (Stelfox, 2013, 19 de agosto).

No obstante, todo esto no hubiera sido posible sin el desarrollo del ciberespacio. Como ya se estudió anteriormente, las redes sociales jugaron un papel muy importante dentro de la Primavera Árabe, así como en el marco comunicativo de la sociedad, debido a que internet permitía conectar a las personas mucho más rápido (Gilbert, 2013: 80). Esto se vio favorecido por la llegada en 2010 de los *smartphones*, que permitían mandar imágenes de una manera más rápida a cualquier parte del mundo (Noueihed y Warren, 2012: 54-55). De este modo, Facebook y Twitter se convirtieron en una ventana al mundo que permitieron a las caricaturas de ‘Alī Farzāt dar la vuelta al mundo, mostrándose desde el prisma de la resistencia, la revolución y la reconciliación (John, 2009: 123-131).

Este hecho supuso un cambio a la hora de hacer la revolución, pues los símbolos que se habían utilizado habían evolucionado por completo. Ya no hacía falta representar conceptos como libertad, justicia y dignidad usando el mismo método que usaba al-Asad para hacer propaganda del régimen, sino que los eslóganes habían cambiado por completo, por lo que los activistas no querían abusar de términos como

libertad o resistencia. Prueba de ello es que ‘Alī Farzāt, con sus nuevas caricaturas, estaba promoviendo ideas basadas en la elección y no en la fuerza, tal como buscaba el régimen a través de la coacción. Por este motivo, estas nuevas caricaturas sirvieron para liberar la mente siria de la dependencia de una sola persona o ideología, al mismo tiempo que indicaban que se trataba de un movimiento no violento en el que se reclamaba la libertad de expresión, la libertad de asamblea y revocar el Estado de Emergencia del régimen (Halasa, Omareen y Mahfouz, 2014: 101-108).

En este sentido, hay que añadir a todo esto que, a pesar de la evolución que experimentó ‘Alī Farzāt en sus caricaturas, en ningún momento perdió su verdadera esencia. Así, en esta segunda etapa, continuó utilizando los símbolos que se han estudiado anteriormente. Sin embargo, hay que señalar que algunos de ellos los evoluciona y los readapta a la situación del momento, es decir, los símbolos que hacían referencia al militarismo, ahora reaparecen haciendo críticas directas al presidente. Del mismo modo, los temas estudiados anteriormente vuelven a aparecer, aunque haciendo referencias a la situación en Siria. De hecho, es muy normal encontrar caricaturas rehechas que incluyen la temática Siria. Por ejemplo, si se observan las caricaturas que criticaban a los tiranos, las que ahora realiza representan directamente a Bašār al-Asad, aunque el dibujo es el mismo⁵⁶.

Por otro lado, esta nueva etapa muestra la evolución histórica de la Primavera Árabe en Siria. El desarrollo de estas caricaturas refleja la evolución de un conflicto que acabó en una guerra civil y, como consecuencia, con la aparición de nuevos grupos terroristas. Por ello, en estas caricaturas, aparecen críticas tanto al conflicto sirio como a la posición de los países occidentales e Irán, que han contribuido a que se forme la guerra civil y a que aparezcan esos grupos terroristas. Por este motivo, en

⁵⁶ Esta segunda etapa debe ser entendida como una evolución de la anterior, motivada por los acontecimientos que se fueron desarrollando tras el desarrollo de la Primavera Árabe; de ahí que los símbolos y temas sean prácticamente los mismos, pero con ciertos matices que denotan esa evolución.

esta etapa, podrían distinguirse diferentes estadios: la Primavera Árabe, la Guerra Civil Siria, la aparición del *Dā'īš*, la Posición Internacional y la Libertad de Expresión y los Medios de Comunicación⁵⁷.

1. La Primavera Árabe.

Estas caricaturas son las primeras que muestran el cambio de las caricaturas de 'Alī Farzāt. Aparecen durante el desarrollo de la Primavera Árabe y tienen una función bastante clara: romper las barreras de miedo. El personaje principal, dentro de estas caricaturas, es Bašār al-Asad, que es representado como un dictador y un tirano, así como un falsante que ha sido incapaz de cumplir las promesas de la Primavera de Damasco. Asimismo, también es representado como un cobarde que huye del país para no rendir cuentas de la situación que ha generado su presidencia en el país.

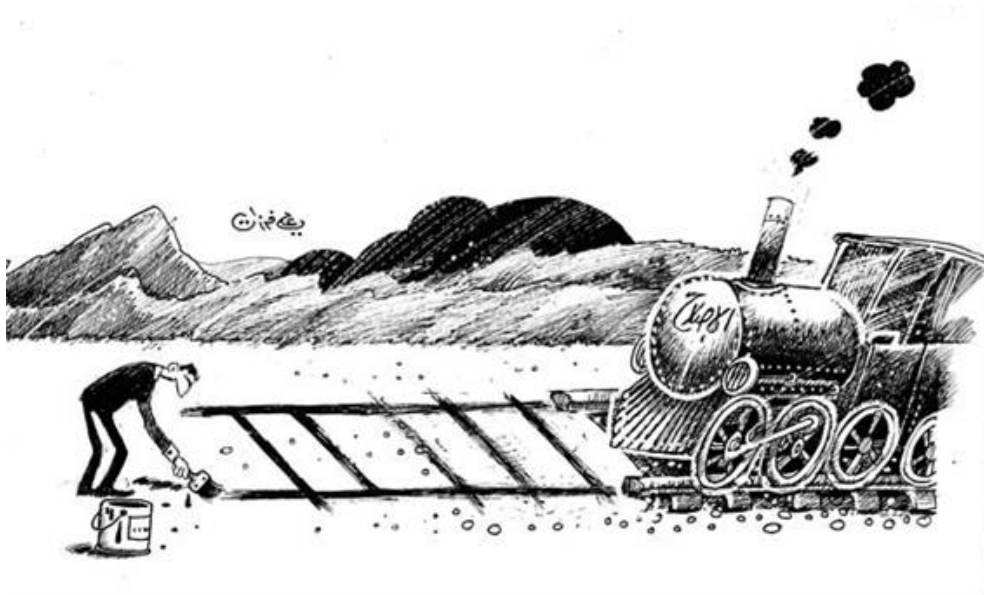


Figura 92: Las reformas de Bašār al-Asad.

⁵⁷ Hay que tener en cuenta que muchas caricaturas de esta segunda etapa son realizadas, es decir, puede observarse que 'Alī Farzāt utiliza caricaturas anteriores de carácter universal y las transforma y adapta a sus necesidades. Normalmente, esa modificación reside en que las contextualiza en Siria, por lo que se va a ver como cambia personajes impersonales por el Presidente Sirio o como algunos símbolos se transforman con el fin de hacer referencia a Siria.

Esta caricatura, por ejemplo, muestra a Bašār al-Asad como un mentiroso que no cumple sus promesas, al mismo tiempo que hace un apaño para que parezca que las está haciendo. Para ello, ‘Alī Farzāt representa a un tren con la palabra árabe *iṣlāḥ* (reforma), cuya vía se ha acabado, pudiendo dejar de funcionar. No obstante, si se observa, el final de la vía del tren se enlaza con un dibujo en el suelo que simula la vía. Este dibujo ha sido realizado por el presidente Bašār al-Asad, que pinta sin descanso para que no se note ese hueco que no tiene vía. Por tanto, el tren simboliza la sociedad pidiendo reformas, mientras que las vías son los medios que trata de evitar el Presidente para que éstas se lleven a cabo hasta tal punto que llega a inventársela para que no lo cojan.

Por ello, la intención de esta caricatura es representar a Bašār al-Asad y a su gobierno tal como son. ‘Alī Farzāt pretende representarlo como un ser hipócrita cuyas mentiras han acabado descubriéndose. Podría tratarse, así, de un guiño a la Primavera de Damasco y a las reformas iniciales de Bašār al-Asad, que se quedaron en el aire y nunca llegaron a materializarse. En cualquier caso, esta caricatura también denota el fin del régimen, ya que tarde o temprano ese tren se va a dar cuenta de la mentira y va a estallar, tal como pasó con la sociedad siria y el desarrollo de la Primavera Árabe.



Figura 93: Las propuestas a Bašār al-Asad.

Esta otra caricatura, por su parte, refleja la misma idea que la anterior, pero con otro toque más significativo. A diferencia de la caricatura anterior, en este caso, ‘Alī Farzāt opta por representar directamente a la mafia que está detrás del presidente. En esta caricatura puede verse a un ciudadano pidiéndole a Bašār al-Asad que realice una serie de reformas. No obstante, al otro lado, Bašār al-Asad tiene a un hombre con una pistola, que podría ser miembro de la mafia que mueve los hilos del gobierno, debido a la vestimenta con la que está representado. Ante esta situación, ‘Alī Farzāt juega con la exageración y dibuja una de las orejas de Bašār al-Asad más grande que otra. Esta oreja es la que da al mafioso, de manera que indica que es a quien verdaderamente está escuchando.

Así, la intención de esta caricatura es reflejar que las peticiones a Bašār al-Asad no sirven para nada. Esto se debe a que él no es el que controla la situación, sino toda la mafia que tiene detrás, cuyo principal interés es mantener sus privilegios a toda costa. De este modo, la expresión de al-Asad es un tanto llamativa, debido a que

es bastante seria porque es consciente que si hace lo que el ciudadano quiere, su posición puede peligrar, por lo opta escuchar al mafioso.

No obstante, tal vez la caricatura más famosa de este primer momento de ruptura con lo anterior es aquella en la que Bašār al-Asad y Mu‘ammar al-Qaḍḍāfī aparecen huyendo juntos (figura 19). Esta caricatura, como ya se comentó, dio la vuelta al mundo, puesto que fue el desencadenante de la brutal paliza que sufrió. Parece ser que este dibujo fue el que desató la ira del régimen de Bašār al-Asad, ya que lo comparaba con el resto de líderes que habían acabado dimitiendo.



Figura 94: La manifestación del viernes.

Otra caricatura que también pudo desatar la furia de Bašār al-Asad es esta que se muestra. En ella, puede verse un calendario pasando los días. En este calendario aparece la palabra *al-jamīs* (jueves), que está siendo arrancado por Bašār al-Asad,

mientras se tapa los ojos. El significado de esta caricatura es el paso de los días hasta llegar al viernes, que era el día de las manifestaciones en las aparecían las caricaturas de ‘Alī Farzāt. De este modo, el presidente Bašār al-Asad está asustado porque sabe que la gente ya no le tiene miedo y van a acabar con él.

Aun así, tal como se analizó en la biografía, ‘Alī Farzāt no se amedrentó y ni dejó de dibujar. Es más, continuó siendo crítico con la situación del país, al mismo tiempo que se convirtió en un símbolo para todos los caricaturistas del mundo arabo-islámico. Esto se nota en que, desde su exilio en Kuwait, siguió dibujando para demostrar que no tenía miedo y que tarde o temprano esa Primavera que ya había despertado en el año 2000 y había culminado en 2011 acabaría dando sus frutos.

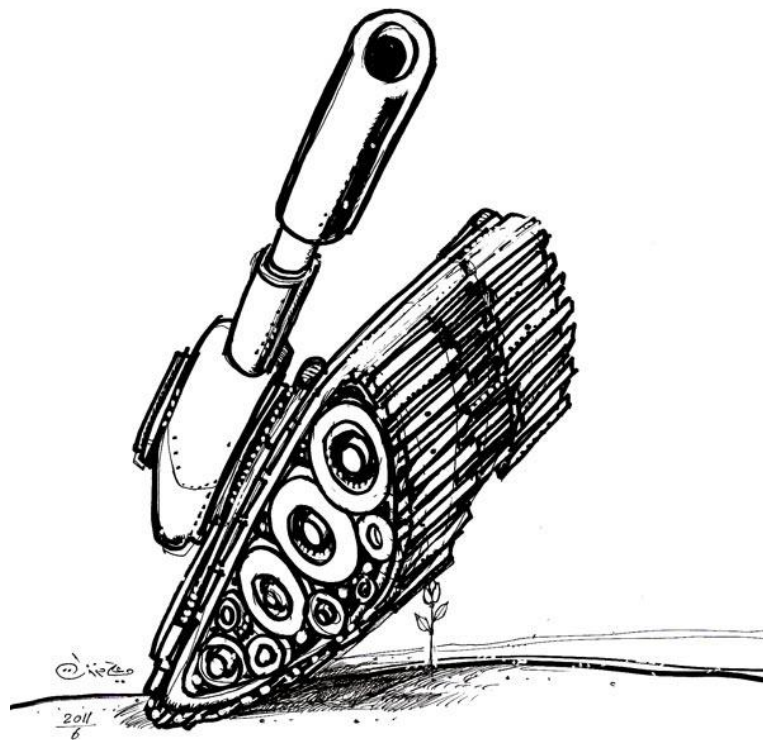


Figura 95: El triunfo de la Primavera.

Esta caricatura, por ejemplo, muestra precisamente lo sugerido anteriormente. Esta caricatura fue realizada tras su ataque y su simbología es muy directa y precisa

(Halasa, Omareen y Mahfouz, 2014: 171). Puede verse como una flor crece y logra tirar el tanque. El objetivo de esta caricatura, por tanto, es señalar que la Primavera ha terminado de florecer y su fuerza es tan grande que nada puede pararla. Asimismo, esta caricatura recuerda el origen pacífico de la Primavera Árabe en Siria, es decir, ‘Alī Farzāt utiliza algo inofensivo como una flor para hacer frente a las grandes armas que utiliza Bašār al-Asad contra la población. Así, a través de esta caricatura, recuerda que la revolución es pacífica y que su arma es la pluma, para no herir a nadie.

2. La Guerra Civil de Siria.

Como ya se comentó en el estudio del contexto histórico de ‘Alī Farzāt, los hechos se precipitaron. La Primavera Árabe Siria, que se había ido gestando desde el desarrollo de la Primavera de Damasco en el año 2000, no lograba materializarse como pasó en otros países. La situación fue mucho más dramática y peligrosa, puesto que desembocó en una atroz guerra civil de la que era muy difícil escapar.

Entonces, ante esta situación, las caricaturas de ‘Alī Farzāt continuaron evolucionando. Seguía representando de manera directa al Presidente Sirio, aunque esta vez lo hacía un tanto diferente. ‘Alī Farzāt lo mostraba como un vil tirano, capaz de hacer cualquier cosa por mantenerse en el poder. Por esta razón, sus críticas ahora iban dirigidas a las vejaciones de la guerra y al dolor causado en una sociedad que había quedado destrozada por completo. No obstante, la imagen de Bašār al-Asad aparecía cada vez más débil, puesto que no era nada sin la ayuda internacional.

Algunas de las caricaturas de ‘Alī Farzāt realizadas durante este periodo son una evolución de las caricaturas que realizó contra Ṣaddām Ḥusayn. Muchas de ellas muestran la imagen que salía con el tirano iraquí, aplicadas al Presidente Sirio. De hecho, la mayoría de ellas son las mismas, con la única salvedad de que el personaje

principal cambia. Esto se debió a que la crítica que realizó a Şaddām Ḥusayn era, en realidad, una crítica al régimen de los al-Asad⁵⁸.



Figura 96: Bašār al-Asad escondiéndose de la muerte.

Esta caricatura es un fiel reflejo de lo comentado anteriormente. Esta caricatura es una copia de otra, en la que 'Alī Farzāt retrató a Şaddām Ḥusayn en la misma situación (figura 59). No obstante, esta caricatura muestra algunas diferencias respecto a la anterior. El rostro de de Bašār al-Asad es mucho más inquietante que el de Şaddām Ḥusayn. Bašār al-Asad tiene el rostro totalmente desencajado y está completamente asustado. Puede verse que tiene los ojos sobresaltados y unas

⁵⁸ Por lo general, muchas de las caricaturas de esta segunda etapa son una adaptación a los acontecimientos que se han ido desarrollando. No obstante, en este caso, tiende a mostrar su verdadero interés a la hora de dibujar. Muestra su verdadera preocupación por su país, al mismo tiempo que sigue siendo reconocido como un caricaturista universal.

gotas de sudor corren por su frente, puesto que ve que no puede aguantar más esta situación y es consciente de que su final cada vez está más cerca. La muerte significa el fin de Bašār al-Asad en el poder y, al igual que en el caso de Šaddām Ḥusayn, permanece pasiva y esperando lo evidente.

Este tipo de caricaturas muestran la evolución del conflicto, ya que el objetivo de ‘Alī Farzāt transmitir al mundo lo que se está viviendo en Siria. Por ello, también va a representar a Bašār al-Asad como el verdadero responsable de la guerra civil. Para ello, va a jugar con los dobles sentidos una vez más para criticar su discurso victimista que ha provocado tantas muertes en la región.



Figura 97: El amor de Bašār al-Asad a Siria.

Esta caricatura es un ejemplo del amor de al-Asad a Siria. ‘Alī Farzāt juega con el doble sentido para mostrar a Bašār al-Asad como un ser vil y despreciable. Puede verse a una mujer, en cuyo brazo aparece escrita en inglés la palabra *Syria* (Siria). Esta mujer está siendo atacada por Bašār al-Asad que le está sacando el corazón de raíz. Arriba puede leerse en inglés la expresión *I love Syria* (Amo Siria), aunque la palabra *love* (amar) ha sido sustituida por un corazón, con el fin de hacer la idea más gráfica. Al fondo puede verse un tercer personaje que tiene una pistola en la mano al mismo tiempo que se ríe de la hazaña. Este personaje podría ser un miembro del

gobierno de Bašār al-Asad que apoya la guerra, al mismo tiempo que anima al Presidente a continuar con toda esta situación.

En esta caricatura cobra una gran importancia el color. Es entera monocromática, salvo el corazón y el pecho de la mujer. Para esto, utiliza el color rojo, que es símbolo de amor y pasión, pero también de ira y sangre. De este modo, el uso del color rojo en esta caricatura forma parte de ese doble juego que sirve para criticar la situación que hay en Siria. Por un lado, muestra el amor que Bašār al-Asad dice sentir por Siria, pero, por otro lado, enseña lo que verdaderamente le está haciendo a la sociedad a través de la sangre derramada por el pecho de la mujer.

Más allá de todo esto, hay que decir, referente al desarrollo de la guerra civil en Siria, que 'Alī Farzāt también representa a Bašār al-Asad de una forma pasiva ante el conflicto. En estas caricaturas lo representa totalmente ignorante y aislado de la sociedad. Asimismo, aparece acomodado en su sillón y rodeado de sus súbditos, haciendo ver que lo único interesante es seguir viviendo a cuerpo de rey.



Figura 98: La pasividad de Bašār al-Asad.

Esta caricatura, por ejemplo, tiene dos niveles que reflejan la pasividad del Presidente Sirio. En el nivel superior 'Alī Farzāt representa los bombardeos de Siria y el destrozo de toda una civilización. Sin embargo, abajo aparece Bašār al-Asad acomodado en un sillón y mirando a una cámara de televisión, debido a que se dispone a dar un discurso. Detrás de la cámara, hay un periodista seguidor de Bašār al-Asad que golpea el techo, a semejanza de un vecino cabreado porque la persona que vive arriba hace mucho ruido. No obstante, llama la atención el rostro de Bašār al-Asad, tranquilo y pasivo sin importarle lo más mínimo la situación de lo que está pasando arriba.

Por tanto, el objetivo de esta caricatura es criticar la distancia del Presidente Sirio con su pueblo, así como la pasividad del conflicto. Aparece escondido y protegido para que a él no le salpique lo más mínimo. Además, 'Alī Farzāt lo representa como un ser mentiroso, debido a que se dispone a dar un falso discurso que llegará a toda la comunidad internacional. Asimismo, también está criticando a los medios de comunicación afines al régimen, puesto que permiten transmitir lo que el Presidente quiere, en vez de una realidad existente.

De este modo, este tipo de caricaturas es un reflejo de la actitud de Bašār al-Asad. 'Alī Farzāt pretende crear un medio alternativo que sea capaz de transmitir la otra visión de la guerra. En este sentido, la intención del caricaturista relatando este tipo de historias es concienciar al mundo de que Bašār al-Asad es culpable de la situación vivida en Siria y no la sociedad, pues realmente es la más perjudicada.

No obstante, 'Alī Farzāt no sólo utiliza a Bašār al-Asda como personaje principal dentro de estas caricaturas referentes a la guerra civil siria, sino que incluye otros personajes reconocibles. Así, otro símbolo que vuelve a resaltar 'Alī Farzāt para enfatizar los males de la sociedad siria es la inocencia infantil. Los niños vuelven a ser representados como las verdaderas víctimas de la guerra, debido a que pierden su

infancia y son incapaces de comprender el motivo por el que han bombardeado su casa y han perdido a su familia. Los niños van a ser representados de diferentes maneras, de manera que algunos muestran el rostro triste sin entender nada de lo que ocurre, mientras que otros van a ser representados muertos con una vorágine en la parte trasera que hace referencia a la causa de su muerte. Asimismo, muchas de estas caricaturas van a ser una evolución de otras ya realizadas, por lo que 'Alī Farzāt va añadir algún elemento que lo contextualice en Siria. Este caso ya se vio con una caricatura comentada en su etapa anterior (figura 90), donde se comentó que la caricatura que se exponía había evolucionado en la segunda etapa.



Figura 99: Los niños de la guerra de Siria.

Se trata de esta caricatura. Como puede verse, muestra cierto paralelismo con la anterior (figura 90), aunque es algo diferente. Ambas resaltan la suerte que tienen los niños ante el desarrollo de una guerra, aunque tal vez esta caricatura sea más impactante. En esta se ve la misma imagen con el niño tirado en el suelo y la palabra inglesa *why* (*por qué*), pero en este caso 'Alī Farzāt añade, como se sugirió anteriormente, la figura de un hombre con cabeza de bola del mundo que se tapa los ojos y llora sin querer ver lo que verdaderamente pasa. Además de esto, añade un símbolo que contextualiza la imagen y hace referencia a la guerra que se está

dirigiendo. Se trata de un avión con la bandera de Siria dibujada, que está bombardeando todo el territorio.

El objetivo de esta caricatura, a diferencia de la anterior (figura 90), es criticar tanto la guerra de Siria como la actuación del resto del mundo. ‘Alī Farzāt critica las muertes de los niños que no han parado desde que comenzó el conflicto. Para ello, utiliza una vez más una palabra inglesa, aunque esta vez la colorea de color rojo para resaltar la sangre inocente derramada injustamente. Asimismo, lo identifica con un desastre mundial, que nadie quiere resolver; de ahí, que la figura del hombre mire para otro lado. Por tanto, esta caricatura refleja un sentimiento de impotencia, ante la incapacidad de poder solucionar la situación.

Más allá de todo esto, las caricaturas de la guerra civil siria son las más numerosas en su segunda etapa. Esto se debe a que, desde el comienzo de la Primavera Árabe en Siria, ‘Alī Farzāt se ha preocupado por relatar la situación de su país, actuando como un activista más dentro de la revolución. En este sentido, estas caricaturas se han convertido en un arma de revolución, así como un medio de comunicación alternativo, ya que han sido utilizadas para relatar al mundo el mundo otro punto de vista de la guerra civil siria diferente al que ofrece los medios de comunicación afines a Bašār al-Asad.

3. La Aparición del *Dā‘i*⁵⁹.

En su etapa anterior, se analizó el tema del terrorismo en las caricaturas de ‘Alī Farzāt. Se vio como este tema había cobrado mayor importancia con el atentado de las Torres Gemelas en Nueva York y cómo ese sentimiento había calado dentro del caricaturista. Como se pudo ver, estas caricaturas eran un tanto solidarias, al mismo

⁵⁹ *Al-Dawla al-Islāmiyya fī al-‘Irāq wa al-Šām* (El Estado Islámico de Iraq y al-Šām), como se ha visto anteriormente, se corresponde con las siglas en lengua árabe que son utilizadas para referirse a este grupo terrorista.

tiempo que empatizaban con una sociedad que había sufrido una barbarie descomunal a manos del grupo terrorista *al-Qā'ida*.

Sin embargo, en esta segunda etapa, puede decirse que esa idea inicial para representar el terrorismo se vio transformada. Esto se debió a la aparición en el escenario sirio de nuevos grupos terroristas aún más radicales que *al-Qā'ida*. El desarrollo de la guerra civil siria conllevó a que grupos terroristas como el *Dā'iš* (*el Estado Islámico de Iraq y al-Šām*) formaran parte del conflicto, tal como se analizó en el contexto histórico.

De este modo, 'Alī Farzāt comenzó a analizar y a criticar a este grupo terrorista en sus caricaturas motivado por los hechos que se habían desarrollado en Siria. Criticaba tanto su ideología como la forma de actuar que tienen en la región, aunque lo más destacado eran sus críticas a países como Estados Unidos o Irán por financiarlos y apoyarlos de manera indirecta. Del mismo modo, también los relacionaba con Bašār al-Asad, puesto que había iniciado una guerra que había contribuido a su aparición y consolidación como grupo terrorista, provocando también la muerte de personas inocentes y endureciendo el conflicto armado.



Figura 100: Ponte un velo, mujer.

Esta caricatura es un ejemplo de la crítica de la ideología del *Dā'īš*. En esta caricatura, se aprecian dos personajes. En primer lugar, aparece una mujer con un *niqāb*, cubierta hasta los pies, que está paseando tranquilamente. Detrás de ella hay un hombre. Este hombre es corpulento, tiene barba y lleva puesto un turbante. Además, tiene un hacha, una pistola y un cartel con el símbolo de la bandera del *Dā'īš*, incluyendo su nombre en inglés: *ISIS*⁶⁰.

Este hombre, miembro del *Dā'īš*, se está dirigiendo a la mujer que camina tapada hasta los pies por un *niqāb*. Le dice en árabe: *tasattarī yā imra'a* (ponte un

⁶⁰ *Islamic State of Iraq and Syria*. Nótese que 'Alī Farzāt vuelve usar las siglas en inglés para referirse a este grupo terrorista, aunque en este caso las separa; de modo que, por un lado, puede verse escrito *is* para referirse a *Islamic State* (Estado Islámico); mientras que, por otro lado, aparece *is* para referirse a *Iraq and Syria* (Irak y Siria).

velo, mujer). Pues, tal como muestra el dibujo, él se la imagina prácticamente desnuda. De hecho, este dibujo que hace referencia a la mentalidad del terrorista está tachado con una cruz, como si intentara olvidar esa imagen oscena de la mujer.

Por tanto, ‘Alī Farzāt pretende analizar la situación de la mujer dentro de este grupo terrorista, así como también reflejar la mentalidad de estos seres humanos. Para ello, utiliza un tema muy recurrente como es el de la mujer, como víctima de la doble moralidad de la sociedad, aunque en esta ocasión se eleva a límites insospechados. ‘Alī Farzāt está criticando los tabúes del sexo, que han llevado a mostrar a la mujer cada vez más tapada. Prueba de ello es que la caricatura es monocromática, pero el sexo de la mujer es coloreado de color rojo, símbolo de pasión y amor, con el fin de señalar el verdadero deseo del hombre. Al mismo tiempo, también puede decirse que está criticando la función de la mujer dentro de este grupo, pues muchas veces es tratada como esclava sexual, cuya función principal es tener niños que se conviertan en futuros terroristas.

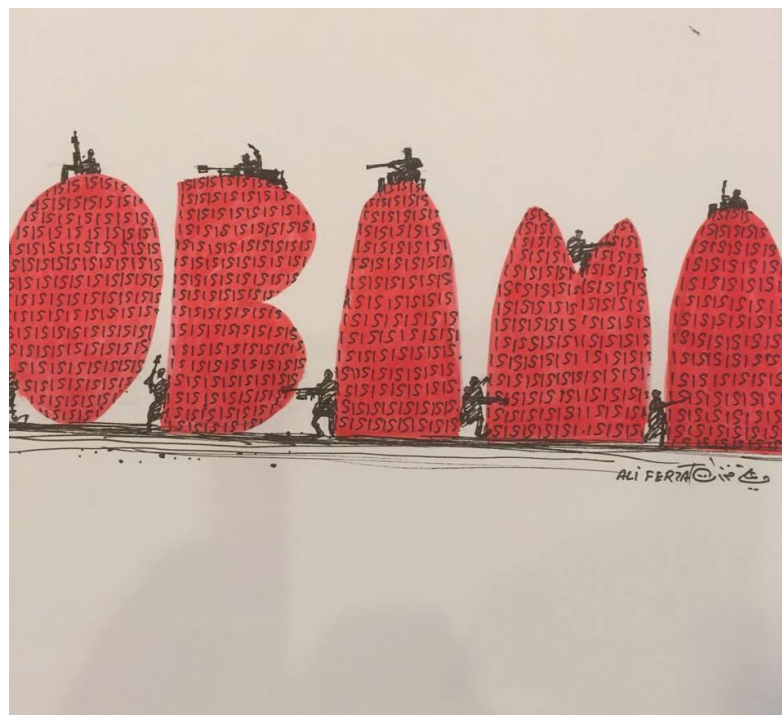


Figura 101: Obama y el ISIS.

Por otro lado, esta caricatura hace referencia al apoyo indirecto al terrorismo por parte de Estados Unidos. Esta caricatura es bastante gráfica, ya que los personajes son mínimos. ‘Alī Farzāt utiliza el apellido del presidente estadounidense Barak Obama para articular todo el dibujo. Se observa el apellido escrito con letras grandes que están coloreadas de color rojo y en cuyo interior aparece repetida en numerosas ocasiones las siglas del *Dā’iṣ* en inglés. Además de esto, estas letras están rodeadas por siluetas negras de terroristas armados dispuestos a disparar.

El significado de esta caricatura es criticar la posición de Barak Obama ante la situación que se había gestado en Siria como consecuencia de la guerra civil. ‘Alī Farzāt considera que es cómplice de que el *Dā’iṣ* esté en la región, de ahí que las letras estén tignadas de color rojo. Ese rojo es el color de la sangre derramada a causa de la guerra y acrecentado por la aparición de los terroristas, de ahí que sus siglas en inglés se repitan en numerosas ocasiones. Asimismo, esa responsabilidad se acentúa con la presencia de las siluetas de los hombres armados, ya que tal como se analizó en el contexto histórico, Estados Unidos supuestamente apoyó a los rebeldes con armas, aunque esas armas nunca se supo adónde fueron a parar. Por ello, ‘Alī Farzāt está haciendo hincapié en que parte de la culpa de la situación en la que está Siria es de Estados Unidos, debido a que la solución tendría que haber sido por la vía pacífica y no por la armamentística.



Figura 102: Los impulsores del terrorismo.

Además de esta crítica a Estados Unidos, ‘Alī Farzāt también alude a Irán como responsable del desarrollo del terrorismo en la zona. Esto es precisamente lo que refleja esta caricatura. Puede verse a una mano pintada con los colores de la bandera norteamericana que agarra a un terrorista. Este terrorista, además de estar disparando con cara de loco y destrozando todo lo que hay a su paso, está envuelto con la bandera de Irán.

‘Alī Farzāt, en esta caricatura, está atacando al acuerdo entre Estados Unidos e Irán. Está mostrando que, al apoyar a Irán, está también apoyando al terrorismo. ‘Alī Farzāt considera a Irán como un foco de terroristas. Por ello, cree que apoyarlo es financiar al terrorismo de una manera indirecta, debido a que ellos, además, en parte, le suministran las armas. En este sentido, la caricatura lo que verdaderamente está mostrando a la opinión pública es que, lejos de acabar con los grupos terroristas, Estados Unidos los está fomentando, ya que los verdaderos terroristas son los iraníes.



Figura 103: El terrorista iraní.

Esta caricatura es un ejemplo de lo comentado anteriormente. En esta caricatura, aparece una situación que hace referencia a la guerra de Siria, pero desde una perspectiva relacionada con el terrorismo. Al fondo, puede verse un lugar destrozado por la guerra que el propio 'Alī Farzāt lo contextualiza añadiéndole la palabra *Syria* (Siria). Pero, en un primer plano, aparece un hombre con barba y cara de loco. Este hombre está sangrando y está mutilado. Puede apreciarse que le falta una pierna, aunque en vez de muletas, utiliza un arma para apoyarse. Asimismo, sostiene una bandera, que el propio 'Alī Farzāt ha coloreado con un rotulador verdoso o amarillo. En el interior de la bandera aparece un símbolo terrorista, así como la palabra Irán. De este modo, la caricatura refleja a los iraníes como verdaderos terroristas y responsables, en parte, de la eternización del conflicto sirio.

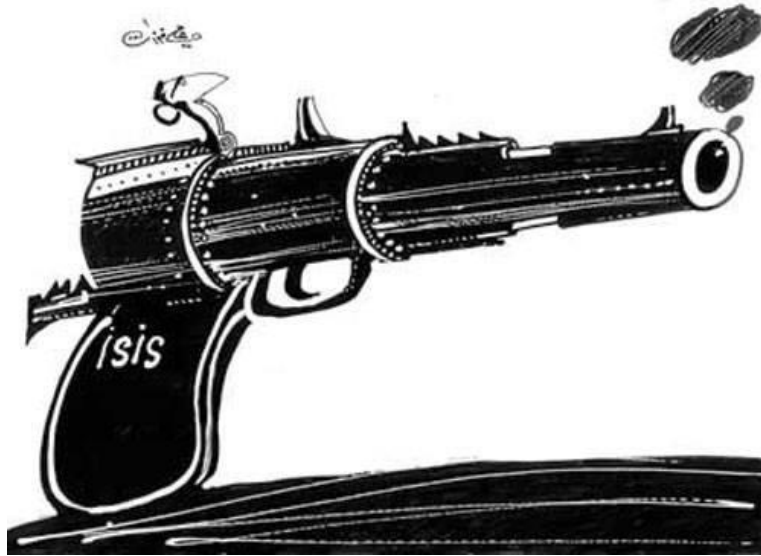


Figura 104: Bašār al-Asad y el *Dā'īš*.

Por otro lado, 'Alī Farzāt también ataca a la posición de Bašār al-Asad ante la situación terrorista. Lo culpa de fomentar el terrorismo, tras la guerra civil a la que ha llevado al país. Esta caricatura refleja una pistola en cuya empuñadura aparece la palabra *ISIS*, que son las siglas del *Dā'īš* en inglés. En el martillo de la pistola, aparece la cara de Bašār al-Asad con un talante bastante serio.

La intención de esta caricatura es asociar a Bašār al-Asad con el *Dā'īš*. Tal como puede verse en la caricatura, 'Alī Farzāt considera que el *Dā'īš* contribuye a impulsar la guerra de Siria. Asimismo, como puede verse, piensa que son una misma idea, puesto que ambos están asesinando a personas inocentes. Por ello, los representa dentro de la misma arma, ya que uno es el encargado de activarlo, a través del martillo de la pistola, mientras que otro lo lleva a cabo empuñándolo.

En este sentido, hay que decir que 'Alī Farzāt sigue en su intento de criminalizar a Bašār al-Asad. Con estas caricaturas, puede verse que Bašār al-Asad es capaz de cualquier cosa para mantenerse en el poder. Así, aunque de cara a la comunidad internacional no apoye al terrorismo, hay que añadir que es uno de principales responsables de su aparición en la región. Esto se debe a que si no

hubiera desatado dicha guerra, tal vez el terrorismo en Siria no hubiera sido tan fructífero.

No obstante, relacionado con esto, hay que destacar que 'Alī Farzāt también analiza la reacción internacional ante el terrorismo promovido por el grupo terrorista *Dā'ish*. Anteriormente, se hizo referencia a la posición de Estados Unidos ante el desarrollo del terrorismo, viendo como, incluso, los financiaban de manera indirecta. Sin embargo, 'Alī Farzāt, en relación al terrorismo, añade la reacción de los países occidentales ante esta situación de terrorismo.



Figura 105: El terrorismo y el mundo.

Esta caricatura, por ejemplo, muestra una situación bastante interesante. Aparecen tres personajes bien diferenciados. En primer lugar, hay un perro gigante negro que ha rasgado las vestimentas de un señor, al mismo tiempo que lo mira con cara de ira y enfado. Luego, está el señor al que el perro ha atacado. Este señor lleva puesto un traje azul y tiene una cabeza de bola del mundo, que simboliza la visión del mundo al respecto, tal como se mostró anteriormente. Asimismo, este señor de cara

de miedo tiene un perrito pequeño que le ladra a ese perro, ante la tesitura de no ser consciente de que ese perro es más grande.

Por tanto, ‘Alī Farzāt con esta caricatura muestra la verdadera fuerza del terrorismo y la de la comunidad internacional. Ve a la comunidad internacional bastante débil e incapaz de hacer frente al terrorismo. Pero, esa debilidad está fundamentada en que no son capaces de defenderse. Pues, al atacarlo el perro grande, en vez de contratacar con un perro mayor, utiliza un perrito pequeño, al mismo tiempo que se sube en un pedestal. Por ello, lo refleja también como un cobarde que se escuda en un ser más pequeño, ya que, como puede verse, prefiere sacrificar al perrito en vez de salvarse él. De este modo, esta caricatura es una crítica a la actuación de los gobiernos internacionales frente al terrorismo que prefieren sacrificar al más débil con tal de salvarse a sí mismos.

En definitiva, este tipo de caricaturas relacionadas con el terrorismo han sufrido una gran evolución con respecto a su etapa anterior. Además, hay que volver a señalar que esta evolución tiene que ver con el desarrollo de la situación en Siria. Esto puede verse en que ya no existe una empatía con el mundo motivada por una serie de atentados; sino que ahora es más una reivindicación de la situación actual. Puede intuirse en estas caricaturas una necesidad de lucha y no de llanto o victimismo. Así, ‘Alī Farzāt considera que no tiempo para llantos, sino para luchar para combatir la situación y, para ello, no hay nada mejor que el uso de las caricaturas. Pues, las caricaturas llegan a todos lados, contando una realidad que es más universal que cultural.

4. La Posición Internacional.

Otro punto desarrollado en esta segunda etapa es la posición internacional en relación al conflicto sirio. Este hecho está relacionado con el del terrorismo, ya que muchas veces ‘Alī Farzāt considera que la actuación de otros países sobre Siria ha

sido un acto terrorista en vez de una ayuda real. Además de esto, esta ayuda suele relacionarla con el nazismo y los compara con la actuación de Hitler con los judíos en Alemania. Por tanto, uno de los símbolos más utilizados durante esta etapa va a ser la esvástica nazi personalizada con la cara de algún presidente o haciendo referencia a algún país en concreto.

Los países que más ataca 'Alī Farzāt en estas caricaturas son Estados Unidos, Irán, Rusia y China. Europa también es criticada, pero de una manera diferente. Las críticas de Europa van relacionadas con su actitud con los refugiados de la guerra de Siria. 'Alī Farzāt analiza el drama de los refugiados y todo lo que tienen que pasar para llegar a un lugar seguro, lejos de la guerra. No obstante, el nombre de Europa aparece en raras ocasiones, ya que 'Alī Farzāt considera que es una marioneta de Estados Unidos. Por ello, cuando representa el drama de los refugiados de la guerra de Siria, 'Alī Farzāt utiliza el término mundo en vez de señalar a un país o continente en concreto.

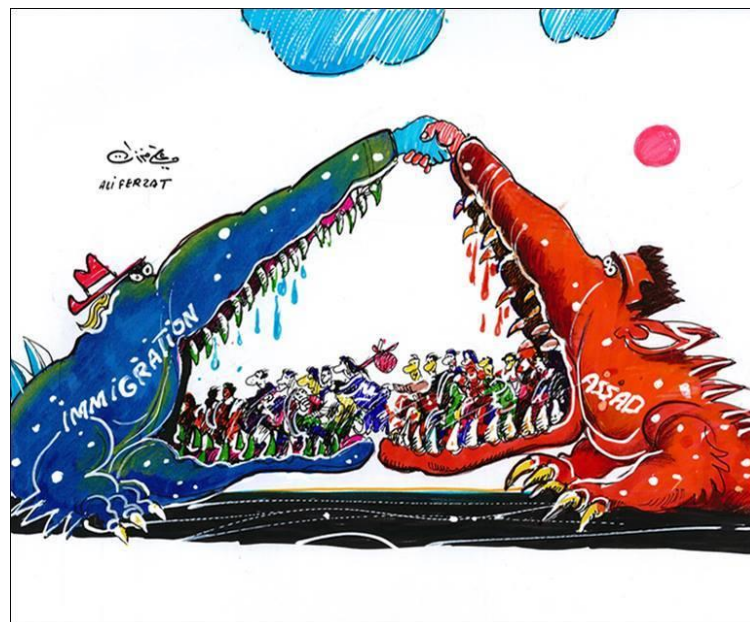


Figura 106: Los refugiados sirios.

Un ejemplo de ello es esta caricatura. Puede apreciarse que hay dos cocodrilos, uno azul y otro naranja. Las bocas de los cocodrilos se abren y en su interior hay personas que pasan de un lado a otro. Asimismo, las mandíbulas superiores de ambos cocodrilos se convierten en manos que se estrechan, como si estuvieran firmando un acuerdo entre ambos.

El cocodrilo naranja representa a Bašār al-Asad. ‘Alī Farzāt ha optado por representarlo de color naranja oscuro, debido a que quiere mostrar la desconfianza y la represión. Además, puede verse que la boca de este cocodrilo tiene la saliva de color rojo para simbolizar la sangre de los muertos de la guerra.

Por otro lado, el cocodrilo azul, el lugar al que se dirige la gente, es de color azul y verde. ‘Alī Farzāt, en este caso, usa los colores del Planeta Tierra para simbolizar el lugar al que van los refugiados. Sin embargo, este cocodrilo tampoco es bueno, puesto que puede observarse que su expresión no es para nada amigable. De hecho, su saliva es de color azul claro y simboliza el agua, es decir, representa el hecho de salir de su país en condiciones lamentables que provocan que muchos de ellos se ahoguen en el camino.

De este modo, el significado de la caricatura es bastante claro. ‘Alī Farzāt está atacando con esta caricatura el drama que sufren las personas en Siria para salir del país. Para ello, critica la actitud del mundo ante esta situación. ‘Alī Farzāt considera que, en parte, son aliados de Bašār al-Asad, puesto que en vez de aportar mejoras, los llevan a la deriva zarpando en barcos poco estables. En este sentido, ‘Alī Farzāt critica el paternalismo mundial, así como la falsedad que los presidentes mundiales muestran en sus discursos, debido a que, en realidad, también están provocando que mueran inocentes.

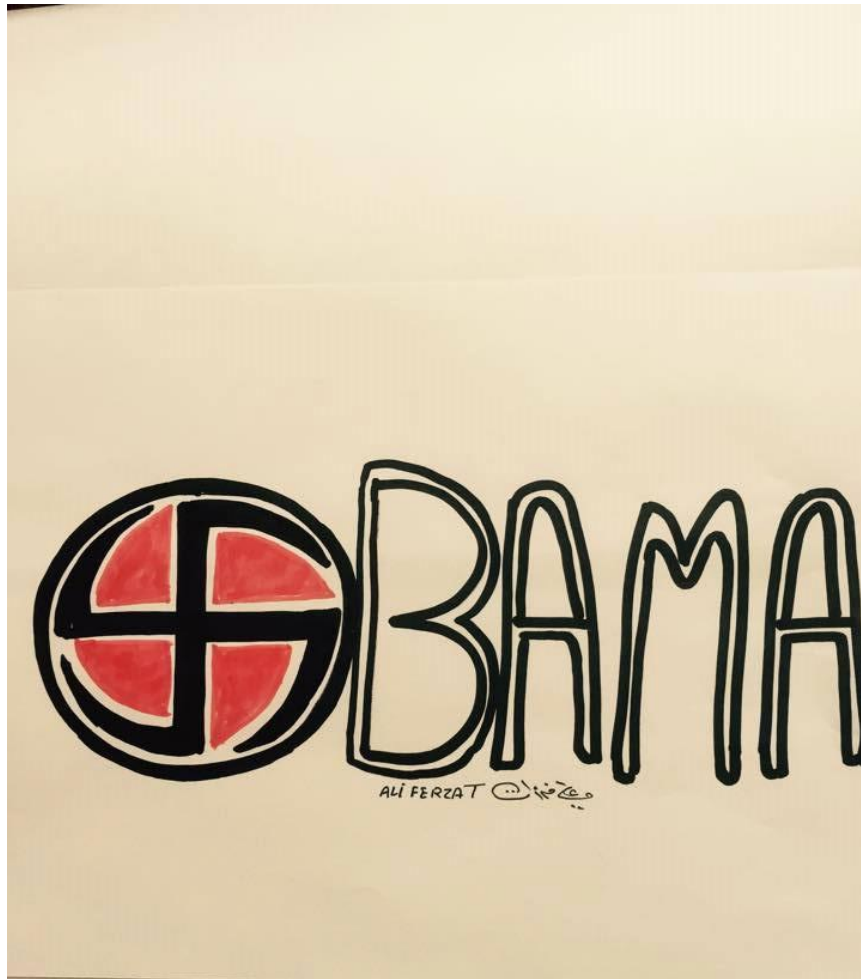


Figura 107: Obama.

Otro asunto bastante criticado por ‘Alī Farzāt es la actuación de Estados Unidos, tal como puede observarse en esta caricatura. Como se estudió en el contexto histórico, Estados Unidos jugó un papel crucial armando a los rebeldes, al mismo tiempo que, en algunas ocasiones, apoyaba indirectamente a Bašār al-Asad. Por este motivo, ‘Alī Farzāt critica al presidente que fue Premio Nobel de la Paz, Barak Obama, como se ve en esta caricatura.

Puede apreciarse que esta caricatura es el apellido del Presidente Barak Obama. Esta caricatura presenta, además, una peculiaridad importante. Pues, la O de Obama es una esvástica nazi, pintada con los colores rojo y negro, con el fin de reflejar la sangre derramada. Por tanto, ‘Alī Farzāt está relacionando al Presidente

Norteamericano con los nazis, debido a la actitud que está teniendo en toda la situación.



Figura 108: La postura de Estados Unidos ante Siria.

No obstante, esta caricatura es mucho más representativa y directa que la anterior. En ella, aparecen Barak Obama y Bašār al-Asad y son perfectamente reconocibles por todos. Bašār al-Asad es representado con dos misiles, en uno de ellos pone T. N. T. y en el otro hace referencia a las armas químicas. Aunque la palabra está incompleta, la idea de armas químicas se puede leer perfectamente. Barak Obama, por su parte, aparece con el gorro americano y está dibujando una línea roja, para señalar la zona derruida, pero al llegar a Bašār al-Asad la línea hace una curvatura. Esta curvatura simboliza el apoyo indirecto de Estados Unidos a Bašār al-Asad.

Llama la atención el fondo de esta caricatura. Puede apreciarse Siria totalmente destruida por las bombas. Sin embargo, lo que verdaderamente llama la atención es la representación de los muertos de la guerra. Para ello, ‘Alī Farzāt los representa en el suelo con líneas gruesas. El rostro de los muertos es bastante simple, pero lo muestra todo, ya que al mirarlos, se puede captar perfectamente esa angustia del pánico vivido en una guerra en la que se han usado armas de todo tipo.

Por tanto, el significado de esta caricatura es bastante concreto a diferencia de otras realizadas en su primera etapa. Aquí puede apreciarse una reivindicación a la situación vivida en la guerra de Siria a nivel mundial. Esta caricatura es una necesidad de mostrar una realidad alternativa a los medios de comunicación, ya que lejos de ayudar a paliar la guerra, Barak Obama se ha convertido en cómplice.

Más allá de todo esto, otro país que también es muy criticado por ‘Alī Farzāt es Irán. Como se vio anteriormente, ‘Alī Farzāt compara a Irán con el terrorismo, ya que apoya de manera indirecta a algunos de los grupos terroristas que están dentro del escenario de la guerra de Siria. No obstante, ‘Alī Farzāt también ataca, en esta segunda etapa, el doble juego de Irán. Pues, por un lado, ha apoyado a grupos terroristas, pero por otro ha apoyado también a Bašār al-Asad, así como también ha firmado acuerdos con Estados Unidos.



Figura 109: Apoyo de Irán a Bašār al-Asad.

Esta caricatura es un ejemplo del apoyo de Irán a Bašār al-Asad. Bašār al-Asad aparece delgado y escuálido, mientras que el Presidente de Irán aparece fatigado y sin aire, al intentar inflar los músculos de Bašār al-Asad. ‘Alī Farzāt, con esta caricatura, está denunciando la ayuda de Irán al Presidente Sirio. Por ello, lo muestra débil y escuálido, ya que sólo se puede mantener en el poder por la ayuda de otros países. Asimismo, esta caricatura recuerda a su primera etapa, debio a que una de sus funciones es hacer reír y servir de válvula de escape. Dicho de otro modo, esta caricatura tiene una doble función, puesto que por un lado hace reír al espectador, pero al mismo tiempo está denunciando de forma directa una realidad.

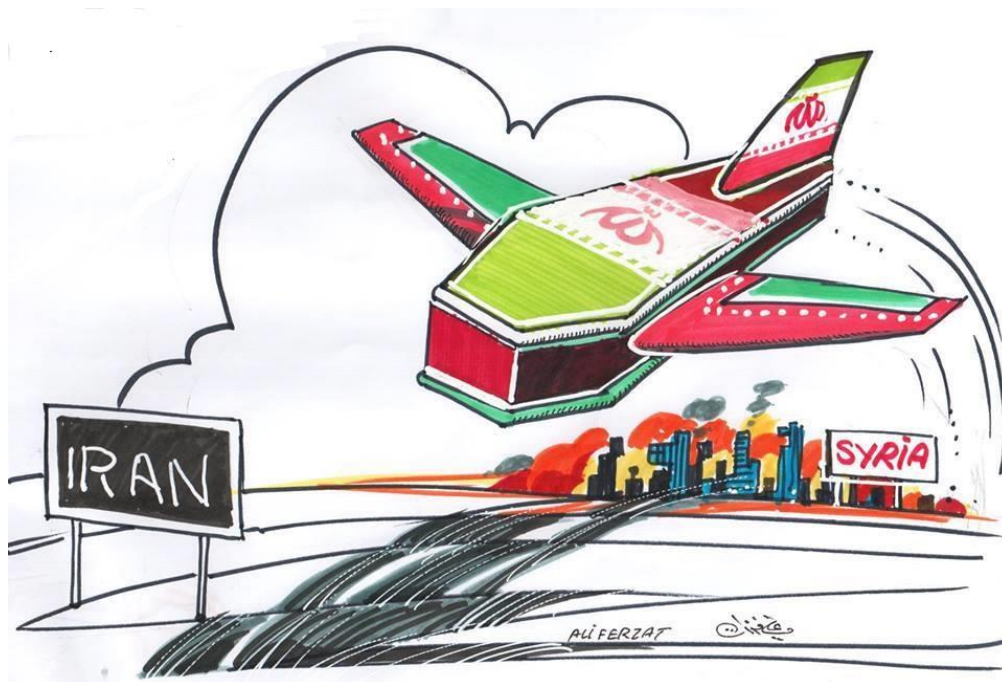


Figura 110: Irán y Siria.

Por el contrario, el tono de esta caricatura es mucho más serio que la anterior. Esta caricatura ya no hace reír al espectador, sino que lo conmueve ante la barbarie cometida. En ella, puede observarse que un avión iraní ha bombardeado Siria y va de vuelta a su origen. Siria ha quedado totalmente destrozada, por lo que 'Alī Farzāt usa los colores naranja y amarillo para simbolizar el fuego, pero también se deje entrever el color rojo para resaltar la sangre derramada. En lo que respecta al avión, puede decirse que está coloreado con la bandera de Irán, aunque llama la atención que presenta la forma de un ataúd, a cuyos lados se atisban los colores de la bandera siria; de modo que 'Alī Farzāt vuelve a incidir en los muertos que ha provocado esos bombardeos. Por último, se aprecia un cartel que pone Irán, indicando que ese avión está regresando de la batalla, aunque lo hace a costa de la pérdida de vidas inocentes.

Así, el significado de esta caricatura es atacar a la actuación de Irán. Esta vez no está criticando el apoyo al Presidente Sirio, por lo que pierde toda la gracia inicial. Ahora, está atacando a las consecuencias de las ayudas de Irán al Gobierno Sirio, ya

que ha provocado un montón de muertos. Por este motivo, el tono es mucho más serio porque lo que provoca esta caricatura en el espectador no es risa, sino dolor e impotencia ante la situación.



Figura 111: Khara Meneey.

Además de esto, 'Alī Farzāt también satiriza a los ayatolās iraníes. Este es el caso de de esta caricatura, donde el ayotolá es comparado con Homeini. No obstante, en este caso, 'Alī Farzāt recurre a la sátira y a la ironía para ridiculizarlo de una forma bastante graciosa. Es representado con su túnica negra y, en ella, hace un juego de palabras árabes escritas en caracteres latinos. Usa la palabra árabe *Khara* (mierda) y

Meneey (de mí)⁶¹. Asimismo, estas palabras hacen referencia al turbante, que es un excremento rodeado de moscas.

Por tanto, con esta caricatura, ‘Alī Farzāt está ridiculizando de una manera divertida a los ayatolās iraníes. Prueba de ello es también que usa el árabe en vez del persa, por lo que la sátira y la ironía son perfectas. No obstante, esta caricatura acarreó consecuencias negativas para ‘Alī Farzāt, ya que quisieron cerrarle su perfil de Facebook, tal como él mismo anunció en esta misma red social.

A pesar de todo, hay que señalar que las caricaturas que atacan a Irán son diversas. Se trata de caricaturas que reflejan distintos puntos de vista, por lo que el tono de la sátira y la ironía van a variar del asunto que el caricaturista esté tratando. Sin embargo, las más divertidas e irónicas acabaron evolucionando con el fin de representar hechos más serios. Esto se debió a que, como ya se ha ido viendo, los hechos en Siria se fueron precipitando cada vez más, por lo que el propio ‘Alī Farzāt acabó centrándose en su verdadero foco de interés: Siria.

Por otro lado, otros países que son bastante mencionados en las caricaturas de ‘Alī Farzāt son Rusia y China. ‘Alī Farzāt ataca tanto el apoyo a Bašār al-Asad como el veto en la Organización de la Naciones Unidas. Considera que también son cómplices del conflicto y, en parte, responsables de todas las muertes que ha habido en Siria. No obstante, hay que decir que las críticas a China son menores que a Rusia. De hecho, el nombre de China suele aparecer mucho más diluido, ya que el principal apoyo de Bašār al-Asad es Rusia y no China.

⁶¹ Puede verse que en este caso el caricaturista opta por adaptar su lengua usando una transcripción coloquial con caracteres latinos. En realidad, la palabra sería خراء منِّي [Jirā’ minnī].



Figura 112: Rusia y China contra Siria.

Esta caricatura, por ejemplo, muestra una crítica a China, que está diluida con otra crítica superior a Rusia. Se aprecia un avión de guerra con el nombre de Rusia y China en dirección a Siria, cuyo nombre aparece escrito en inglés y en árabe, con el fin de afianzar el sentido de terroitorialidad. Luego, en el suelo se observa un avestruz. La cabeza del avestruz es una bola del mundo apoyada en la arena, para simbolizar la actitud del mundo entero respecto a esta situación.

Así, el significado de esta caricatura es denunciar la complicidad de Rusia y China con Siria. ‘Alī Farzāt trata de mostrar el apoyo armamentístico al Presidente Sirio por parte de estos dos países. No obstante, lo que tal vez pudiera llamar más la atención es la posición del avestruz, que refleja la posición del resto del mundo respecto al conflicto sirio. Por ello, esta caricatura es una caricatura destinada a reflexionar sobre la cuestión siria a nivel mundial, puesto que se mira hacia otro lado y no se soluciona nada.

Sin embargo, como ya se ha comentado antes, la crítica a China está diluida, cobrando más fuerza la de Rusia. Pues, Rusia va a ser atacada mucho más, debido a

que el apoyo a los al-Asad ha sido factible desde antes de la guerra. Pero, va a representar al Presidente Ruso en diferentes aspectos. Aun así, el símbolo más utilizado en estas caricaturas es la esvástica nazi. 'Alī Farzāt asocia la esvástica nazi con la actuación que está teniendo en Siria, que está provocando miles de muertes inocentes. La esvástica era un símbolo usado en contadas ocasiones en la primera etapa de 'Alī Farzāt, pero lo reutiliza en esta segunda etapa para atacar de forma directa a Rusia y a Bašār al-Asad. De hecho, con el tiempo, esta esvástica va ir incluyendo más nombres, tales como Estados Unidos, la ONU o Irán (figura 53).

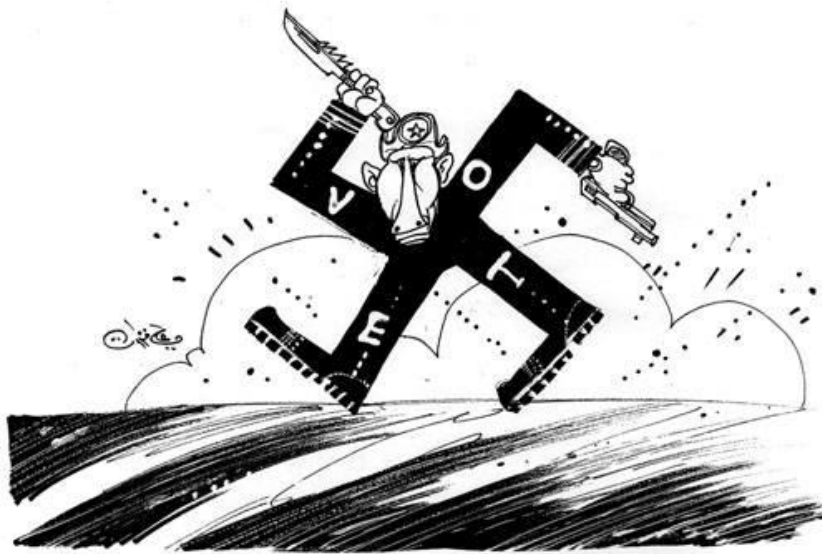


Figura 113: Veto.

Esta caricatura, por ejemplo, muestra el veto que Rusia ha ejercido sobre Siria. Puede intuirse a Vladimir Putin vestido de general con un cuchillo en la mano y una pistola en la otra. El cuerpo es una esvástica nazi que termina en los brazos y en los pies. En el interior de las esvástica, aparece la palabra *veto*, dividida en cuatro letras, correspondiendo cada letra a una parte de la esvástica. Al fondo, se aprecia una nube de humo símbolo de toda destrucción.

El sentido de esta caricatura es denunciar el veto de Rusia en la Organización de las Naciones Unidas. Además, puede entenderse que 'Alī Farzāt acusa al Presidente Ruso, en parte, de ser como Hitler, al usar la esvástica nazi. Considera que ha apoyado a Bašār al-Asad hasta el punto de impedir que se resuelva el conflicto, por lo que supone que tiene la misma maldad que Hitler con su pueblo.

Por otro lado, las denuncias a la actuación de Rusia en el conflicto están también asociadas a las caricaturas que critican el terrorismo e Irán. 'Alī Farzāt considera que todos están en el mismo equipo, debido a que todos provocan muertes y no buscan soluciones que traigan la paz. Por ello, en numerosas ocasiones, los representa juntos para denunciar la situación real que se está dando.



Figura 114: Rusia, Terror y al-Asad.

Esta caricatura es un ejemplo de lo comentado anteriormente. Refleja a un tanque hundiéndose en el fondo del mar y una tabla que incluye a Bašār al-Asad, a Vladimir Putin y a un terrorista. Esta tabla tiene un mástil que culmina con un gráfico, en forma de bandera, que pudiera representar la economía y que ha sido desgarrado por el clima. Asimismo, el color del mar es peculiar, puesto que incluye los colores de

la bandera Siria, no de la oficial, pero sí la del Ejército Libre. Incluye los colores verde, negro, blanco y rojo.

Por tanto, lo que ‘Alī Farzāt quiere representar es el fin de represión en Siria. Puede verse que al-Asad, Putin y el terrorista tienen cara de angustia, así como también están vestidos con ropa hecha a base de harapos. Pues, simboliza que han conseguido dejarlos a la deriva sin nadie que los ayude. Dicho de otro modo, han sido representados tomando de su propia medicina, pero algo suavizada. A diferencia de al-Asad, ‘Alī Farzāt los deja vivos, dándole la oportunidad de enfrentarse a ese mar embravecido y sobrevivir a la situación. No obstante, señala que van a la deriva y que no tienen escapatoria. Prueba de ello es el gráfico del mástil, que indica una flecha hacia abajo, dejando entrever que van a acabar en el fondo del mar rebelde.



Figura 115: RUISISIA.

Por el contrario, la crítica de esta caricatura es mucho más directa. Si bien en la anterior caricatura ‘Alī Farzāt refleja una utopía para Siria, mostrando lo que verdaderamente deseaba que pasase, ahora en esta caricatura critica la posible unión entre el *Dā'īš* y Rusia. Para ello, lo hace con una caricatura bastante simple, pero al

mismo tiempo muy llamativa. Usa un simple juego de palabras, incluyendo dentro de la palabra Rusia la palabra *ISIS* (siglas del *Dā'ish* en inglés). Además, esta palabra incrustada dentro del nombre Rusia está escrita en rojo para resaltarla y las *ies* en vez de puntos llevan estrellas para destacar dentro del conjunto, al mismo tiempo que se comparan con las dos estrellas que incluye la bandera de Siria. Asimismo, arriba se incluye una bandera rusa que culmina con todo el sentido de la imagen.

En este sentido, el significado de la caricatura es bastante claro. 'Alī Farzāt, a través de esta caricatura, está denunciando la formación del grupo terrorista *Dā'ish* en Siria. Del mismo modo, también está haciendo hincapié en la ayuda de Rusia para conseguir que ese grupo terrorista se solidifique y se afiance en la zona. Este se debe a que, como ya se ha comentado en numerosas ocasiones, Rusia ha apoyado desde un primer momento a Bašār al-Asad, provocando que el país se debilitara hasta el punto de aparecer este grupo terrorista.

Del mismo modo, 'Alī Farzāt incluye caricaturas en las que criticaba al grupo terrorista *Dā'ish* transformadas. El motivo de estas caricaturas es criticar a Rusia, al mismo tiempo que la equipara con este grupo terrorista. Para ello, 'Alī Farzāt, en vez de crear caricaturas nuevas, reaprovecha otras, puesto que la gente ya las ha asociado a un acto en concreto, por lo que es más sencillo interpretar su significado.

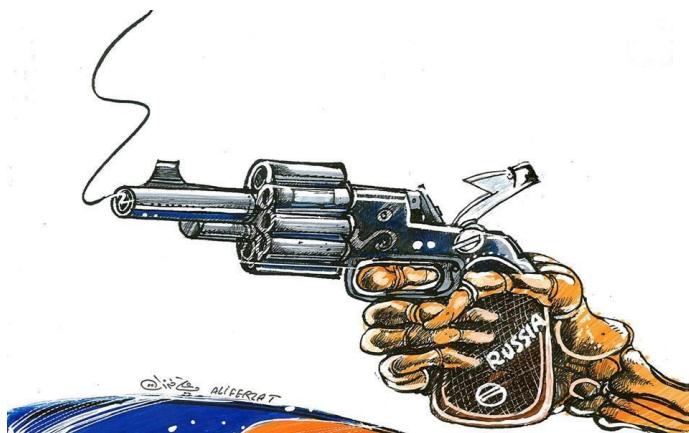


Figura 116: Bašār al-Asad y Rusia.

Por ejemplo, esta caricatura recuerda mucho a otra analizada en el apartado anterior relacionado con el terrorismo (figura 104). Puede observarse que la situación es prácticamente la misma, exceptuando que en vez de *ISIS* aparece escrito *Russia*, de manera que ‘Alī Farzāt está equiparando a Rusia con este grupo terrorista, ya que considera que su labor en Siria es bastante parecida. Asimismo, podría decirse que esta caricatura es más dura y fuerte porque ‘Alī Farzāt ha añadido colores para afianzar su significado, así como algunos detalles que hacen que sea más intensa.

Hay dos detalles significativos que llaman la atención y la hacen diferente de la anterior. En primer lugar, se observa que la mano que sostiene la pistola es prácticamente esquelética. Parece ser que se trata de la mano de la muerte, debido a que está compuesta por huesos corrompidos al tener un color amarillento. Luego, otro detalle diferencial es que debajo de la pistola hay un Globo Terráqueo. Esta representación simboliza el hecho de que ambos líderes, Bašār al-Asad y Vladimir Putin, están generando la muerte de muchas personas del mundo en el Planeta, debido a la gran cantidad de armas que Rusia le proporciona al Presidente Sirio.

Por tanto, ‘Alī Farzāt, a través de esta caricatura, vuelve a equiparar a Rusia con un grupo terrorista. Sin embargo, en este caso, podría decirse que la caricatura es mucho llamativa. Puede observarse, incluso, que la pistola es diferente, así como también el humo que sale de ellas. Podría decirse, además, que esta caricatura muestra a Bašār al-Asad en su verdadera esencia, es decir, se muestra como el Presidente Sirio es movido por sus apoyos internacionales. Por ello, esta caricatura es mucho más reflexiva que la anterior (figura 104), puesto que invita al espectador a pensar quién es verdaderamente Bašār al-Asad.



Figura 117: Rusia buscando a Siria.

Por otro lado, 'Alī Farzāt siempre busca la manera de romper ese apoyo entre Rusia y Bašār al-Asad para que ambos se vayan de Siria. Esto se ha podido entrever en la figura 114, pero esta caricatura es más representativa. Muestra a un soldado ruso buscando Siria en diferentes viñetas. En todas ellas, el soldado empuña un arma y una bandera rusa. Pero, en la tercera parece ser que se confía y relaja su posición, por lo que deja de empuñar el arma. De hecho, puede observarse que su propio rostro se relaja en la tercera situación. Además, este soldado va siguiendo una flecha que pone *Syria* (Siria), salvo en la última, que se cae por un precipicio. El soldado se asusta y se agarra a la flecha, pero se le cae la pistola que empuñaba, apuntando hacia arriba, así como también la bandera. La cara del soldado lo dice todo, pues trata de agarrarse a la flecha que pone *Syria* (Siria), mientras mira la pistola que le apunta y la bandera caída con ojos desencajados.

Esta caricatura podría tener un doble sentido. Por un lado, podría ser una crítica a las consecuencias de una gerra, donde todos acaban cayendo y sufriendo consecuencias atroces. Pero, por otro lado, podría ser considerada como un intento de echar a Rusia de Siria, con el fin de que Bašār al-Asad deje el país, dando lugar a una

democracia real. Es como si esas flechas fueran llevando al soldado fuera del país. Pues, ‘Alī Farzāt considera que, sin la ayuda de Rusia, Bašār al-Asad no es nada, debido a que no tiene la fuerza suficiente para mantenerse en el poder.

Con todo, este tipo de caricaturas están denunciando el apoyo de Rusia a Bašār al-Asad, pero muestran un rayo de esperanza. Ese rayo de esperanza viene marcado por el fin de la guerra y el comienzo de un nuevo amanecer que devuelva a Siria su esplendor alejada de Bašār al-Asad. Entonces, para lograr esto, hay que empezar por sacar de allí a los apoyos principales, por lo que Rusia debe ir fuera para no dificultar un proceso de paz y acabar con la guerra de una vez por todas; de ahí que este tipo de caricaturas vayan cobrando mayor importancia con el desarrollo de los hechos. Pues, puede verse una evolución a la hora de representar Rusia, ya que de mostrarla aliada de Bašār al-Asad y responsable del veto de la ONU, ha pasado a verse como un miembro más que debe abandonar el conflicto para que reine la paz.

Por otro lado, ‘Alī Farzāt representa en las caricaturas a la Organización de las Naciones Unidas. La intención de representar a la ONU dentro de sus caricaturas es denunciar la actuación que ha tenido durante el desarrollo de todo el conflicto. ‘Alī Farzāt critica la falta de actuación y el no haber frenado el conflicto. Dicho de otro modo, ‘Alī Farzāt la hace también culpable, en parte, del desarrollo de la guerra en Siria.



Figura 118: La realidad de la ONU en Siria.

Esta caricatura, precisamente, es un ejemplo de lo comentado antes. Refleja una situación dividida en dos planos, uno superior y otro inferior. En el plano inferior, se ve una ciudad desatrozada por las bombas. Además, esta ciudad está contextualizada. Esto puede verse en que en una de las casas ‘Alī Farzāt ha añadido la palabra *Syria* (Siria), para señalar el lugar concreto al que se refiere.

Luego, en el plano superior, puede verse un avión con las siglas *U. N. (United Nations)* que está tirando bombas y misiles. No obstante, llama la atención las bombas que está tirando. Pues, en un primer momento tienen forma de corazón, pero conforme caen se convierten en misiles destructivos.

‘Alī Farzāt está jugando con los dobles sentidos en esta caricatura. Pretende mostrar la hipocresía que la ONU trata de transmitirle al mundo sobre la situación de Siria. Esos corazones simbolizan las buenas intenciones que supuestamente tiene la ONU para resolver el conflicto. Sin embargo, esas intenciones no son verdaderas, ya que llegado el momento se transforman en un armas destructivas. Por tanto, ‘Alī

Farzāt pretende llamar la atención sobre este hecho hipócrita que, lejos de ayudar a la población civil, también está acabando con ella.

Asimismo, llama la atención el uso del inglés dentro de la caricatura, con el fin de transmitir a todo el mundo la verdadera realidad. Por tanto, podría considerarse una caricatura mundial. Dicho de otro modo, esta caricatura podría entenderse como un acto de activismo a nivel mundial, puesto que quiere hacer hincapié en las mentiras sobre el conflicto sirio que las Naciones Unidas transmiten al resto del mundo.

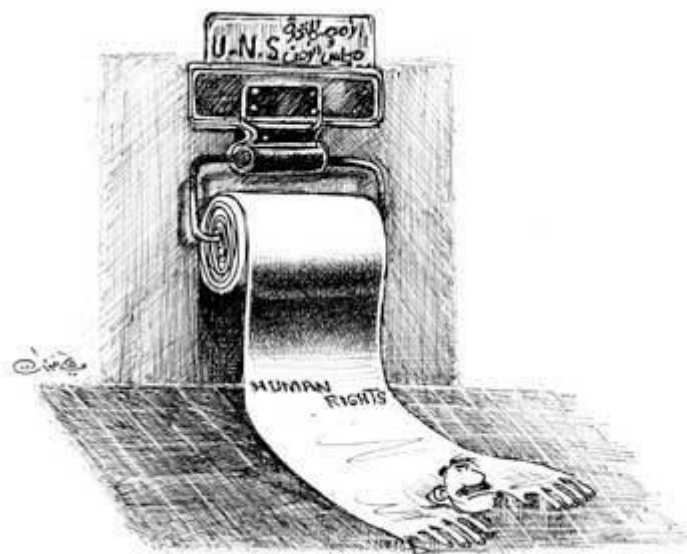


Figura 119: La ONU y los Derechos Humanos.

Por el contrario, esta caricatura no incide de manera directa sobre la actuación de la ONU en Siria, sino que se centra más en el respeto de los Derechos Humanos. ‘Alī Farzāt, en esta caricatura, pretende criticar el discurso de la ONU sobre los Derechos Humanos en el mundo entero, en general, y en Siria, en particular. Para ello, ‘Alī Farzāt usa una idea simple e irónica, aunque divertida al mismo tiempo. Se trata de un rollo de papel higiénico. El rollo de papel está situado en un colgador atornillado a la pared, donde puede leerse en árabe *al-Umam al-Muttaḥida* (Naciones Unidas) *Maʿylis al-Amān* (Consejo de Seguridad), así como las siglas de la ONU (*U. N. S.*) en

inglés para contextualizarlo. A continuación, se observa el rollo de papel higiénico caer. Pero, a la mitad aparecen escritas las palabras *Human Rights* (Derechos Humanos), así como el final tiene la cara de un hombre con las manos abiertas con el fin de escapar.

El significado de la caricatura es bastante claro. ‘Alī Farzāt quiere reflejar a través de esta caricatura donde van a parar los Derechos Humanos promulgados por el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas. Para ello, está haciendo un paralelismo con el hecho de ir al cuarto de baño a defecar, dando a entender que esos Derechos Humanos que promulga la ONU no sirven para nada porque van a ser destrozados más tarde o más temprano. Asimismo, ‘Alī Farzāt hace una llamada de atención sobre las verdaderas personas que sufren la supuesta pantomima del Consejo de Seguridad de la ONU, representando ese final del rollo con las manos y cara de un hombre que trata escapar de ese incierto final. Por tanto, en esta caricatura, ‘Alī Farzāt vuelve a incidir en la hipocresía de las Naciones Unidas en lo referente a ciertos temas.

No obstante, hay que añadir que todos estos temas referentes a las Naciones Unidas se van a ir agudizando. Este hecho, una vez más, es consecuencia directa del endurecimiento de la guerra en Siria. ‘Alī Farzāt, conforme se vayan desarrollando los acontecimientos, al igual que en casos anteriores, va a dejar de reflejar la situación de una manera irónica y divertida, para hacerlo de una manera más seria y dura. De este modo, este tipo de caricaturas serán mucho más reflexivas, puesto que su objetivo de hacer reaccionar a la sociedad va estar mucho más marcado.



Figura 120: La ONU ante la situación de Madaya.

Esta caricatura es un buen ejemplo de lo que se acaba de añadir. Esta caricatura hace referencia al caso de la ciudad siria de Madaya, que fue cercada durante la guerra de Siria, sin la posibilidad de recibir comida y medicamentos (Sancha, 2016, 12 de enero). ‘Alī Farzāt critica la supuesta intervención de la ayuda humanitaria de la ONU a través de esta caricatura.

‘Alī Farzāt representa a un hombre, cuya cabeza es una bola del mundo. Su cara tiene un aspecto colérico y desenfrenado. Este hombre lleva un babero puesto con las siglas de las Naciones Unidas (U. N.) en inglés. Además, es representado comiendo con un cuchillo y un tenedor ensangrentado, al igual que su propia boca. En el plato, aparece la supuesta comida. Este plato tiene dentro el esqueleto de un niño pequeño que ha sido desgarrado por el cuchillo y el tenedor del hombre para comérselo. Asimismo, este niño era de Madaya, ya que aparece dicho nombre en el borde del plato.

Esta caricatura tiene un doble sentido. ‘Alī Farzāt le ha dado la vuelta al hecho del cerco de la ciudad y la falta de alimentos. En este caso, no ha pasado de proclamar a la ONU como héroe de la hazaña, sino todo lo contrario. La refleja como

responsable directa de la situación, debido a que su intervención ha sido tarde y ha permitido que estos niños se mueran de hambre por culpa de la guerra. Por ello, ‘Alī Farzāt la refleja como la que se ha comido a los niños que no han sido capaces de recibir esa comida durante todo este tiempo. Sin embargo, habría que añadir que esta crítica no va sólo dirigida a la ONU, sino al mundo entero, en general, ya no es hasta su aparición en los medios de comunicación cuando se ha actuado sobre este hecho.

Con todo, hay que señalar que este tipo de caricaturas son bastante recurrentes en su segunda etapa. La posición internacional es un tema que podía vislumbrarse en algunas de las caricaturas de su etapa anterior, aunque hay que decir que al ser críticas indirectas era más difícil identificarlas. No obstante, hay que añadir que estas caricaturas que atacan a diferentes fuerzas internacionales giran en torno a la situación de Siria; de manera que puede decirse que en esta segunda etapa, finalmente, acaba convirtiéndose en uno de los centros más importantes de las caricaturas de ‘Alī Farzāt. De hecho, tal como se ha ido analizando, las caricaturas han ido evolucionando, predominando al final caricaturas de un corte más reflexivo. Esto se debe a que el hecho de criticar la posición internacional es una llamada de atención bastante significativa para el resto del Planeta a través del uso de las caricaturas, ya que es un medio más accesible y comprendido por todos.

5. La Libertad de Expresión y los Medios de Comunicación.

Otro tema desarrollado en su segunda etapa es el de la libertad de expresión y los medios de comunicación. La libertad de expresión fue una de las principales peticiones del manifiesto de la Primavera de Damasco, por lo que en la Primavera Árabe en Siria iba a ser una de las peticiones fundamentales. Se requería la necesidad de poder expresarse sin ser encarcelado, ajusticiado o torturado; de manera que las caricaturas se convirtieron en un medio idóneo para llevar a cabo todo esto. ‘Alī Farzāt ya había dejado entrever la necesidad de la libertad de expresión. Este hecho, incluso,

llegó a materializarse con la brutal paliza que sufrió en 2011, tal como se estudió en su biografía.

A pesar de todo, hay que decir que, una vez más, es en esta segunda etapa en la que ‘Alī Farzāt empieza a hablar de manera directa de la libertad de expresión. Este hecho, además, se va a ver favorecido por el desarrollo de los acontecimientos en Europa. Pues, ‘Alī Farzāt, como buen caricaturista y defensor de la libertad de expresión, se va a solidarizar con los atentados terroristas que sufrieron los caricaturistas franceses de la revista *Charlie Hebdo*.



Figura 121: El precio de la libertad de expresión.

Esta caricatura, por ejemplo, apareció en el perfil de Facebook de ‘Alī Farzāt tras los atentados terroristas a la revista satírica *Charlie Hebdo*. A través de ella, se solidariza con los caricaturistas asesinados, al mismo tiempo que reivindica la libertad de expresión y el precio que tanto periodistas como caricaturistas han de pagar por su trabajo. El dibujo es bastante sencillo. Puede verse una mano sujetando una pluma estilográfica con espinas. El resultado de esto es que la mano sangra al coger la

estilográfica, por lo que simboliza las consecuencias que sufren día a día periodistas y caricaturistas.

En este sentido, uno de los símbolos claves para expresar este tema es el uso del bolígrafo o la pluma. Esto se estudió con los símbolos de las caricaturas de ‘Alī Farzāt (figura 54), donde se mostró que la pluma era una de las armas más poderosas. Merece la pena reiterar que para ‘Alī Farzāt el uso de la pluma o el bolígrafo es algo fundamental para representar la libertad de expresión. Esto se debe a que una vez desaparecida la censura y la represión la sociedad podrá vivir libre y sin miedos, por lo que supone romper de raíz con las fronteras del miedo sembradas por el régimen.

No obstante, hay que añadir que en esta segunda etapa esa pluma va a ir acompañada por otro elemento más. Se trata de las hojas de papel de periódico, donde muestra la necesidad de publicar la realidad de los hechos. Las hojas del periódico es otra llamada de atención a la falta de libertades en Siria y en otros países, ya que ninguno se atreve a narrar la realidad en la que se encuentra sumergido el país.



Figura 122: Los medios de comunicación rusos.

Esta caricatura, por ejemplo, usa el símbolo del papel de periódico para hacer referencia a los medios de comunicación y a la libertad de expresión. Puede verse dos personajes muy claros: Vladimir Putin, presidente de Rusia, y Bašār al-Asad, presidente de Siria. La caricatura, a su vez, muestra una escena bastante peculiar en la que Vladimir Putin arroja a un Bašār al-Asad desnudo y débil con un papel de periódico.

Asimismo, además de la escena de la caricatura en sí, llama la atención la portada de dicho periódico. En ella, aparece escrito en árabe *al-‘ilām al-rusī* (los medios de comunicación ruso). Por tanto, el objetivo de esta caricatura es satirizar los medios de comunicación tanto en Siria como en Rusia, debido al apoyo que Rusia ofrece a Siria desde el comienzo de la guerra. ‘Alī Farzāt pretende con esta caricatura llamar la atención de la falta de libertad de expresión en la prensa escrita, puesto que al final siempre aparece lo que los gobiernos quieren; de ahí que en esta caricatura Vladimir Putin esté arrojando a Bašār al-Asad, pues, en realidad, le está prestando un apoyo tan incondicional que lleva a censurar algunos medios.

Más allá de todo esto, en lo referente a los medios de comunicación, hay que hablar de las sátiras dedicadas a las redes sociales. Bien es cierto que las redes sociales se convirtieron en una herramienta fundamental durante el desarrollo de la Primavera Árabe, debido a que facilitaba transmitir una gran cantidad de información a todas partes del mundo. De este modo, ‘Alī Farzāt quiso también mostrar esto en sus caricaturas, no sólo en lo referente a la Primavera Árabe, sino más bien a la aparición de nuevos grupos terroristas. Por este motivo, en esta segunda etapa, ‘Alī Farzāt no va a criticar a las redes sociales como medio de comunicación social utilizado para transmitir información, sino como medio de comunicación capaz de convencer a personas para que se unan a grupos terroristas.

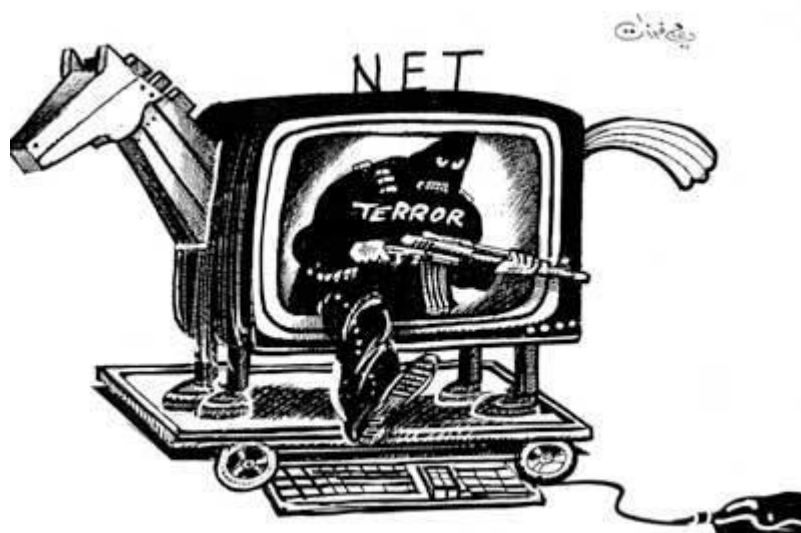


Figura 123: El terror en la red.

Esta caricatura, por ejemplo, muestra esa comunicación a través de la red capaz de convencer a la gente para unirse al terrorismo. La situación que plantea ‘Alī Farzāt es perfecta porque, además, no está encasillando a la religión por grupos religiosos, sino que se está refiriendo al terrorismo de forma general, incluyéndolos a todos dentro de un mismo saco. Se muestra a un ordenador conectado a internet de cuya pantalla sale un hombre encapuchado con una pistola. Este hombre, a su vez, lleva un jersey que pone la palabra *terror*.

Sin embargo, llama la atención la forma del ordenador por la que sale este personaje. El ordenador tiene la forma del Caballo de Troya con el fin de comparar la situación actual con la mítica leyenda griega. Dicho de otro modo, ‘Alī Farzāt, a través de esta caricatura, está recreando la escena de la Guerra de Troya para mostrar que el terrorismo es general y no entiende ni de países, culturas o religiones. El terrorismo, por lo que se puede apreciar en esta caricatura, es algo que se ha desarrollado en los últimos tiempos y se ha fomentado su propaganda a través de internet. Por ello, ‘Alī Farzāt pretende transmitir que los terroristas están haciendo como los troyanos, por lo

que para pararlos no hay que seguir matando inocentes en Siria, sino controlar a estos grupos por la red.



Figura 124: El terrorismo y las redes sociales.

Esta caricatura es otro buen ejemplo de la relación de la red y la expansión del terrorismo. No obstante, a diferencia de la anterior, esta caricatura ataca más directamente a las redes sociales, concretamente a Facebook. 'Alī Farzāt representa a dos personajes. El de la izquierda es un personaje con barba y bastante corpulento. Se trata de un terrorista perteneciente al *Dā'ish*, ya que lleva la bandera de dicho grupo terrorista, así como el lema. Asimismo, este hombre va armado con un hacha que lleva colgada a su espalda. Por el contrario, el otro personaje es un soldado armado de pies a cabeza, en cuya chaqueta lleva el símbolo del mundo. Además de esto, este segundo personaje sostiene un cartel de una mano con un pulgar levantado mirando para abajo. Este cartel, aunque mirando el pulgar para arriba, aparece en todas las publicaciones que los usuarios hacen en la red social Facebook, para que otros usuarios indiquen que le gusta la publicación.

En este sentido, esta caricatura puede tener varios significados dependiendo desde el punto de vista que se quiera interpretar. En primer lugar, podría hacer referencia a la falta de comunicación que están generando las redes sociales, ya que el personaje de la izquierda le está dando la espalda al otro. Las redes sociales se han convertido en un medio de comunicación alternativo que permite llegar a todos sitios, como se ha mencionado anteriormente, pero también es cierto que dicha herramienta también ha separado y enfriado las redes sociales. Por ello, tal vez ‘Alī Farzāt quiera reflejar esta forma alternativa de comunicación, así como las consecuencias negativas que está conllevando.

Sin embargo, esta caricatura también puede tener otro significado un tanto diferente. Si se observan los dos personajes, puede apreciarse que las armas que llevan son totalmente diferentes y están desiguales de condiciones. El terrorista lleva un hacha, mientras que el soldado, que supuestamente representa al resto del mundo, va armado con bombas y otro tipo de artillería. Por ello, ‘Alī Farzāt con esta caricatura también puede estar criticando la posición mundial de atacar al terrorismo, poniendo la excusa de las redes sociales, cuando ellos también son terroristas por usar armas potentes contra inocentes. Por tanto, a través de esta caricatura, ‘Alī Farzāt quiere mostrar que terroristas son ambos personajes y que las redes sociales son una excusa para justificar su existencia.

En definitiva, hay que decir que las críticas a la libertad de expresión y a los medios de comunicación ha sido también uno de los temas centrales de esta segunda etapa. ‘Alī Farzāt, como se vio en su biografía, se convirtió en un activista de la Primavera Árabe en Siria, por lo que la libertad de expresión va a ser una de las cosas que más reclame. Este hecho, además, se vio favorecido por la brutal paliza que sufrió en 2011, a causa de la falta de libertad de expresión. Por ello, va a ser partidario de conformar diferentes puntos de vista para poder levantar al país, es decir, partidario de

desarrollar una convergencia de ideas que articulen el país de una manera democrática y evitando la dictadura en la que se habían visto sumergidos durante tantos años.

Con todo, como se ha ido analizando, esta etapa ha estado marcada por el desarrollo de caricaturas que atacaban de manera directa la situación de Siria. Como ha podido verse, Siria ha sido el foco principal de sus críticas y sátiras. No obstante, hay que decir que esta segunda etapa, además de los temas añadidos, es una etapa de descubrimientos. Esto es debido a que los temas analizados en su primera etapa se vuelven a repetir, aunque en esta etapa tienen otros matices relevantes.

En esta etapa, como ya se comentó antes, esos temas van dirigidos a Siria. Sin embargo, lo realmente curioso de ello, es que ‘Alī Farzāt reutiliza caricaturas añadiendo símbolos que las relacionan con Siria. Esto se ha visto, por ejemplo, a la hora de criticar a los tiranos (figura 59 y figura 96). ‘Alī Farzāt en una caricatura realizada en su primera etapa criticaba a Ṣaddām Ḥusayn y en su segunda etapa lo sustituyó por Baṣār al-Asad.

Pese a todo, este no es el único caso. Hay muchos más casos en los que ‘Alī Farzāt reutiliza una caricatura existente para contextualizarla en relación a los sucesos en Siria. Esto se debe a que su verdadera preocupación ha sido siempre Siria y ese sentimiento se ha visto afianzado desde el desarrollo de la Primavera Árabe. Además, todo esto puede confirmarse puesto que si se observa el análisis de esta segunda etapa, puede entenderse que todas las caricaturas giran en torno a la situación en Siria. Por tanto, podría decirse que esta etapa ha sido el culmen de sus caricaturas puesto que han conseguido reflejar los verdaderos intereses del caricaturista, llegando a convertirse en un símbolo para la Revolución Siria mundialmente conocido.

6. CONCLUSIONES GENERALES

To complete this thesis, I divided my research into two connected parts. Each time I justified my initial hypotheses by analyzing political cartoons from the Middle East and the Arab world, in general. Later, I focused on a specific cartoonist in order to develop several important conclusions. All of them are consequences of each other; that is to say, they are connected.

First, I found that political cartoons in the Middle East and the Arab world were a manifestation of political humor. They sought to become a new media that portrayed political events in an artistic and intellectual manner. As I explained in this research, political cartoons in the Middle East have assumed a specific function since they are able to influence society, define concepts and defuse the tension from political events in contemporary societies across the Middle East and the Arab world.

The development of political cartoons in the Middle East and the Arab world has been different from that from Europe or the United States, for example. The origins of the political cartoons of the Middle East and the Arab World lie in the pre-Islamic period and the subsequent development of satirical genres. For this reason, these political cartoons should be considered as a new form of satirical literature that criticizes the different aspects of politics and society. A good example of this is that there have been no changes in their topics and themes which they address, despite changing the scenarios associated with the different historical and political events.

However, it has to be said that the first models of political cartoons which developed at the same time as the press in Egypt had clear European influences. Nevertheless, there were problems at the beginning because of Western occupation. Cartoonists were disorientated and cartooning was considered a cultural schizophrenia since it was not certain what they were drawing about. Therefore, it was not until the

20th century when political cartoons in the Middle East and the Arab world became what they are today. The use of political cartoons was a form of bringing to light the satirical genre because cartoonists developed their own models quickly. These models were associated with the historical and cultural events that took place in these countries. Cartoonists established specific themes, topics and symbols in order to criticize political and social inequalities. They criticized Western occupation and made people laugh. They tried to provide relief to society using fun and in doing so they influenced public opinion. In this sense, the Gulf War was a crucial point since it promoted the production of many political cartoons that told us about the other side of the conflict which had not appeared in traditional media previously.

They evolved in relation to European political cartoons and generated their own particular gender. Their function, however, was completely different. Arab cartoonists try to raise awareness in order to solve the consequences of nationalism; in other words, they developed an alternative vision of society with regard politics. As a result, cartoonists found an alternative media with which to influence people. They developed a form of generating feelings of unity and identity that had not existed before. In a sense, political cartoons were an attempt at redefining concepts of pan-Arabism. The development of common symbols and purposes was considered an attempt to try to reunite Arab societies. However, this issue grew and consolidated because cartoonists from Arab countries shared thoughts, symbols, themes and topics. They tried to express a common feeling and fight against the same issue together through a simple idea, that of the cartoon.

Therefore, this research shows that it is the only time that pan-Arabism has succeeded since people could identify with the conception of cartoons. In other words, cartoons are a different form of understanding that people from the Middle East and the Arab World, in particular, have shared both in culture and traditions. Additionally,

political cartoons could be considered a common language that broke the barriers of dialects in these countries at the same time as connecting people to each other. That is, cartoons could be a strong form of identity in Arab societies because they are a non-verbal language that everybody understands easily. For this reason, it must be said that the most popular cartoons are those that do not include words or text. This kind of cartoon is the only universal form since it does not restrict the audience.

As a result, this art has become resistance art. This art has promoted creative activism and has generated a prompt answer that has contributed to revolution because of its influence on public opinion. This art fights against the high rates of illiteracy since cartoonists are able to transform complex ideas into visual elements that are understood easily. Creative resistance encourages people to participate in the political process in a creative way since a sense of humor is able to subvert the repression of authoritarian regimes. In a sense, the role of these cartoons is fundamental. They are intellectual and make people think about different events as they are a form of resistance that transmits political and social problems everywhere. That is, cartoons are visual metaphors that create an aggressive humor in order to destroy enemies. Therefore, the symbols are extremely important because combinations of them help to report the facts in a different form.

Perhaps, one of the most representative examples of this subject is the Arab Spring. The Arab Spring was a boom for political cartoons and graffiti on the grounds they are an alternative media that represent the different protests. Additionally, they encouraged people to go to demonstrations in order to break the frontiers of fear and demand freedom and democracy. Thus, it must be said that political cartoons were redefined; in other words, they moved from just being an accompaniment to becoming a peaceful weapon capable of destroying repressive regimes.

It has to be taken into account that cartoonists have problems as a consequence of this art of resistance. The biggest problem is that there is no freedom of expression in the Middle East and Arab World. Censorship is wide spread in these countries as a result of the occupation by Western countries when the different governments established large scale repression. The media had a pedagogical function which was used in order to propagandize authoritarian regimes because presidents had total control of it. In a sense, the use of political cartoons became an alternative form of fighting against the censorship. Cartoonists use many symbols in an intellectual form in order to help understand information and avoid censorship. Symbols helped cartoonists to publish without problems because cartoons are open to self-criticism, despite plenty of them being censored. The control of political cartoons is more difficult than the control of traditional media, although it must be added that sometimes cartoonists are severely punished by governments that try to conceal social and political problems. For this reason, cartoonists have to be very clever at using symbols therefore by using their wit to criticize political and social problems they avoid censorship and possible punishment.

In some way, governments may censure their publication in newspapers, journals or magazines but they cannot avoid their transmission. This aspect has been greatly improved by the advent and use of the internet and social media. Social media has promoted people to connect with each other thanks to the internet where people can transmit and share ideas easily around the world. Therefore, social media has become a wonderful form of sharing cartoons and avoiding censorship since the use of the internet offers the potential to make known worldwide what is really happening. For this reason, it is very difficult to censor the transmission of political cartoons nowadays on the grounds they not only appear in newspapers, but they are also published in different social networks that everybody knows and uses, such as Facebook or Twitter. People have created many pages on Facebook which allow them to publish forbidden

cartoons and share them with the world. They want to become an alternative voice of resistance capable of breaking the barriers of fear. Therefore, people have started to ask for social changes, such as freedom, freedom of speech and democracy, by using political cartoons as reference.

Political cartoons are historical evidence as they are primary sources that explain different realities in specific moments. Evidence of this issue is that cartoonists use them in order to stress the situation and oppression in these countries. They could be a very important element of political or social propaganda because they could influence public opinion. In some ways, cartoons could be used to reconstruct evidence and events because they are opinions and beliefs which are held by the community. They should be considered as a visual support which is very important for historians since they show an alternative view of the facts that developed these events. Therefore they have to be studied in a context to understand their assumptions and ideas. An example of this is the way in which political cartoons in the Middle East and in the Arab world have evolved. As it was said before, firstly, political cartoons in the Middle East and in the Arab world appeared in newspapers but events propitiated their separation. Cartoonists noticed the strong influence they had on public opinion and they used it to create a resistance art that appeared in newspapers and in a more independent way on cyberspace. Cartoons not only gave an opinion, but also encouraged people to fight. For this reason, they have to study and analyze the different events in the Middle East and in the Arab world since it is an alternative to clarify history as cartoons reflect opinions that society holds.

On the other hand, these conclusions have been studied and typified drawing on the case of 'Alī Farzāt. In general, political cartoons are a widespread issue and that has to be exemplified. For this reason, I decided to study and analyze the case of 'Alī Farzāt as the most representative cartoonist in the Middle East and the Arab world, in

particular. His cartoons are a good example of creating motivation to release the tensions of negative political and historical events. Furthermore, he is not only a cartoonist, but also an important activist. His cartoons have become a symbol for many cartoonists in the world because they represent political, cultural and social events in an intellectual form while also influencing public opinion. In a sense, he has become an important figure on the grounds his cartoons are very powerful communication tools. Also, his cartoons could be considered universal, since they reflect the societies of the Middle East and the Arab world; in other words, they communicate opinions, ideas and attitudes that the community holds. ‘Alī Farzāt’s cartoons also have a unique visual vocabulary that survives censorship and presents an international perspective.

As a result of these characteristics, ‘Alī Farzāt is the most awarded cartoonist in the Arab world. He has won more than a dozen prizes and was considered one of the top hundred most influential people in the world in 2012. One of the most important awards that he has won is the Sakharov Prize for Freedom of Thought in 2011 as a result of an attack that he suffered that year from the Syrian government. He was beaten and kidnapped by agents of the Syrian government in response to some of his cartoons that had become famous in the Arab Spring and began to appear in demonstrations. As a result of this act, he consolidated the genre of political cartoons in the Middle East and the Arab world as an art of resistance. Thus, after this attack, many other cartoonists published cartoons in support of him. Moreover, the message of his cartoons spread so extensively throughout the Middle East and the Arab world to the extent that many young cartoonists began to use his work in demonstrations as examples of peaceful protest.

Another reason ‘Alī Farzāt has become well known is that he has the opportunity to work for both European and Arab newspapers. Also, he has adapted to new technology very quickly, publishing his most recent cartoons on his own website

and social networks such as Facebook and Twitter. In a sense, he has managed to break the schizophrenia in political cartoons because he has been able to analyze political cartoons in Europe, in the Middle East and in the Arab world. In general, political cartoons and comics could present a gap between lived and represented political reality, but 'Alī Farzāt noticed the necessity of this art and he managed to incorporate Arab contexts and forms into political cartoons.

In these cartoons, he represented experiences of common citizens as the imagination of the Arab identity. That is, he found visual metaphors that caught on well in his society in Syria and everybody understood and shared. The analysis of his life highlights the motives and intentions of these cartoons. 'Alī Farzāt was with his own people and had a vision of what they needed. Therefore, his cartoons act as historical evidence that represent the necessities of the community collectively in doing so, they are able to rebuild the contemporary history of the Middle East and the Arab world.

Even though 'Alī Farzāt was worried about the problems in the Middle East and in the Arab world, in particular, he was forced to evolve after the Arab Spring. He noticed the necessity of being with Syria, his country. Perhaps, this feeling had always existed, to such an extent that he decided to change the universality of his cartoons in order to focus on Syrian aspects because, among other things, the consequences of the Arab Spring in Syria has been worse than in other countries due to the civil war which has destroyed the country. This fact was magnified after the attack that 'Alī Farzāt suffered in August 2011 as a consequence of some cartoons that criticized Bašār al-Asad. This event was a crucial turning point in his life, when he became an activist with political cartoons as his main tool. This change of thought was motivated by his life experiences, which had been marked by different historical difficulties such as dictatorship and repression. He found in political cartoons an essential way to express his ideas, opinions and emotions. For him, cartooning was both a relief and a

form of communication; he created a landscape where people could use laughter as a good coping mechanism during political upheaval.

In all these cartoons, ‘Alī Farzāt always communicated the same themes. The change was reflected in his intentions behind the cartoons. Firstly, ‘Alī Farzāt held the viewers’ interest with clever lines and depictions. He presented most of his cartoons without labels, notes, captions or commentary. The purpose of the few notes and labels that he did use was to complete the meaning of a specific cartoon, however, they did not change its meaning. Furthermore, his characters were not identified with actual people in real life; therefore, these cartoons gave rise to multiple interpretations since his work was ambiguous and open to self-interpretation. His use of symbols and colors also allowed him to publish his cartoons without being punished. Thus, these cartoons offered a window into a political reality that was both structured by and critical of the official order. Overall, although he operated within the limits of Syria’s media law, ‘Alī Farzāt’s cartoons posited an alternative to the official narrative thanks to symbolism used. Consequently, by using simple ideas in cartoon form, ‘Alī Farzāt represented widespread problems and events happening in his society so that his fellow citizens could identify with them and develop a new sense of cultural identity.

For this reason, ‘Alī Farzāt readjusted his old cartoons and introduced new elements to reflect Syria’s circumstances. His symbols experienced an important evolution as he reused and personalized them to describe the new events. Since everyone knew these symbols, it was easier to readjust them so that people could understand him more quickly. After the Arab Spring, he began to describe the Syrian government directly when his characters became real people. For example, Bašār al-Asad became a recognizable character in ‘Alī Farzāt’s cartoons. These cartoons portrayed the bad consequences of the war and the bad policies of the international

community including the United Nations, the United States of America, Europe, Russia or China.

Consequently, he consolidated the non-verbal language based on images that made his cartoons a language all their own. The non-verbal language of 'Alī Farzāt's cartoons had an important impact on the society and this impact could be seen in both periods since 'Alī Farzāt was an important cartoonist before the Arab Spring. The secret of the cartoons' fame was that they made a connection with people who identified with these cartoons and believed that they reflected their lives. The cartoons were a new way to understand the different political and social events in Syria. People especially related to the cartoons because the medium was used throughout the world. 'Alī Farzāt combined both social and political aspects to make his cartoons stronger as he wanted to reflect the real situation in the Middle East and the Arab world. He tried to be an alternative voice with whom everybody could identify.

However, the impact has been different depending on the various periods which I have established. In the first period, the impact was global and everybody recognized that 'Alī Farzāt was one of the best cartoonists in the Middle East and the Arab World. Nevertheless, his cartoons could be considered passive cartoons due to the fact that criticism in these cartoons stayed quiet. They understood these cartoons were a relief valve for society. People saw these cartoons as a refuge where they could see their real feelings about society and political life reflected. This was a negotiation between the cartoonist and the viewers because people had other ways to express their feelings in addition to reading the cartoons.

These passive cartoons began to change with Syria's Damascus Spring, which preceded the Arab Spring. At that time, the people saw in cartoons a new form of freedom of expression. This change was not only observed by the society, but it was also noticed by the government. Bašār al-Asad was aware of the impact of 'Alī Farzāt's

cartoons on Arab societies and Syrian society, in particular, and decided to let him open the satirical journal *al-Dūmarī* (*The Lamplighter*). Bašār al-Asad tried to use these cartoons to legitimize his power. But he soon noticed that ‘Alī Farzāt intended to tell people the truth about the situation of the country while using irony and satire as his tool. Hence, Bašār al-Asad pushed for closing down *al-Dūmarī* (*The Lamplighter*) because he was aware of the change in the impact of these cartoons as they were actively encouraging people to make a revolution.

However, this change of impact did not take place until the Arab Spring when ‘Alī Farzāt’s cartoons became more active after the Arab Spring. This new period for ‘Alī Farzāt’s cartoons was considered a change in meaning and a consolidation of political cartoons as an art of resistance. People used these cartoons as a specific weapon that could defeat the regime. They generated a creative activism that encouraged people to participate in the creative-political process and at the same time they developed a joyful resistance that was both disconcerting and dangerous to the Syrian leadership.

In this sense, the cartoons’ new impact on society turned them into a new form of resistance and activism. ‘Alī Farzāt’s cartoons presented a holistic narrative of the conflict and reminded readers of the revolution’s non-violent roots. These cartoons were considered a contributing factor into undermining all authority that was not based on democracy. In other words, this new impact of ‘Alī Farzāt’s cartoons promoted ideas based on choice. Cyberspace and Social media also contributed to the fast transmission of these cartoons. Prior to the Arab Spring, ‘Alī Farzāt had already developed his website where he would publish his cartoons. However, his Facebook profile was more important since he could publish his cartoons faster.

Therefore, not only did ‘Alī Farzāt’s cartoons evolve, but the changing situation also led to an important change of meaning in his cartoons. After the Arab Spring, ‘Alī

Farzāt's cartoons became a new form of revolution. Everybody understood that cartoons were a peaceful weapon to defeat the regime and cyberspace was an important format in which to transmit this revolution by breaking the frontiers of the language. Everyone could understand 'Alī Farzāt's cartoons even if they did not know the Arabic language. However, the real impact was also motivated by society. If one considers contemporary Syrian history, one can appreciate that the society has changed. Political cartoons are a dynamic source of information as they are adapted to the circumstances at every moment when society changes.

This evolution in cartoons must be considered a cultural block since political cartoons are the reflection of culture and the necessities of society. Thus, this change of mind in political cartoons was motivated by the consequences of the Arab Spring in Syria. 'Alī Farzāt is a son of his time and he is affected by this issue on the grounds that he could not ignore the Arab Spring's consequences such as the Civil War and the new terrorist groups. His cartoons are a way of simplifying the rest of the media due to the fact that objectives and purposes are easily identifiable in every cartoon. Thus, the genre of political cartoons developed by 'Alī Farzāt has become a dangerous medium of artistic expression to those who wish to stifle dissent.

'Alī Farzāt developed a language of images which became necessary to achieve a more reflective understanding of the situation. For this reason, he preferred to draw on images since they presented both visual and textual message on political events portrayed through cultural symbols and could be understood everywhere. 'Alī Farzāt appealed to the intellect and emotion in doing so cartoons as the essence of the truth, a message of what should be done on behalf of those he portrayed. In addition to this, his cartoons suggested how the viewer should feel about the different facts about what happened in Syria. The cartoons were a form of speaking freely and share

frustrations and desires. 'Alī Farzāt's cartoons tried to provoke, shock and make people question their reality.

To sum up, political cartoons in the Middle East and the Arab world have become a consolidated form of aggressive humor which through satire and parody is intended to mimic warfare by providing a weapon to symbolically weaken the opponent. It could demean an oppressor while simultaneously offering comic relief to the oppressed. Both merry and malicious forms of humor provided relief from tension while helping people to communicate and come together through oppositional opinions and imagery. The only difference is the transmission of political cartoons has evolved because of new technologies and cyberspace.

In any case, 'Alī Farzāt has consolidated the genre of political cartoons and has opened a door for young cartoonists. However, this genre is open to change because it is a reflection of the society. Political cartoons adapt to historical events and are an art of resistance that shows an alternative opinion to the government for this reason they constantly evolve and are subject to change. Therefore, we should continue to study political cartoons in the Middle East and the Arab world because the Syrian conflict has not finished and there are still many global consequences of this that are reflected in that medium. The genre will keep evolving to encourage people to build a better world in which none must suffer oppression by corrupt leaders whose interests are only their personal benefits.

In conclusion, I must say that I intend to continue my research on political cartoons in the future, using 'Alī Farzāt's cartoons as a reference. In my view, many factors should be taken into account since it is a different way of studying history. I think that political cartoons could be considered to be a non-verbal form of literature that has been adapted to suit the present era. Visual culture is currently more shocking than any other media because it has the power to unite people and generate a strong

sense of identity that could ultimately provoke change in the Middle East and in the Arab world.

ANEXOS

ENTREVISTA A 'ALĪ FARZĀT 5 DE NOVIEMBRE DE 2013

صباح الخير يا أستاذ . كيف الحال؟ انا الان في صين واكتب عن سوريا ورسومك.
بس عندي شك لأنني عندي معلومات كثيرة: هل رسومك رمز للثورة؟ كيف يستخدم
الناس الرسوم؟ يذهب للمظاهرات بها؟ عندي مؤتمر الشهر القادم وأتحدث عن سوريا
والكريكاتير ولذلك انا في حاجة الى كل المعلومات لأنني اريد ان أقول كل شيء بخير
وأريد الدفاع عن سوريا ورسوم الكريكاتير في سوريا . اضافة الى ذلك اريد الدفاع
شكرًا على كل شيء . عن حرية التعبير في سوريا والعالم العربي

سالود فلوريس برج عباد

رسوماتي مهدت الطريق للثورة فهي قامت بكسر حاجز الخوف . اهلا ومرحبا سالود
عند الناس والذي زرعه النظام خلال 40 سنة من القمع واعتقال كل من ينتقد الرئيس
او الحزب او السلطة او رجال الأمن..وأنا فعلت كل ذلك قبل الثورة بأشهر قليلة..لهذا
السبب فان الرسومات قامت بنزع الخوف من النفوس وصار الناس يتداولون
رسوماتي الساخرة عن الرئيس والسلطة..في المحلات العامة والبيوت والشارع
والمقاهي ..وتزامن ذلك مع بداية الاحتجاجات في درعا من أجل الأطفال الذين كتبوا
على الجدران عبارات ضد الرئيس والحكومة ..مما دفع المتظاهرين فيما بعد اثناء
الخروج بالمظاهرات من رفع رسوماتي تعبيرا عن محبتهم لها بسبب انها تعكس
آلامهم وطموحاتهم في دولة سورية الجديدة اساسها الحرية والديمقراطية وحرية

التعبير بعيدا عن الديكتاتورية والارهاب الفكري والجسدي..ولكن ذلك لم يمر دون عقاب لي من قبل نظام بشار الأسد حين اختطفوني رجال مخابرات النظام وقاموا بمهاجمتي في الطريق وكسر أصابعي وحاوله قتلي حين رموني من سيارتهم وهي تسير بسرعة على الطريق..بينما كان رأسي مغطى بكيس من البلاستيك ..لكن الأقدار شاءت أن أبقى حيا لأتابع نقدي ورسوماتي التي اصبحت الأكثر شجاعة من قبل من خلال المعارض في انحاء العالموالنشر في صحف العالم لكشف نظام بشار المجرم الذي لم يوفر الفنانين والشعراء والمفكرين.من اجرامه...واليوم اعتبر أن الثورة !!! السورية قد انتصرت منذ أن انكسر حاجز الخوف لدى السوريين

شكراً على كل شيء يا أستاذ فساستخدم في المحاضرات. ولكن عندي سؤال لماذا بشار الأسد كان مهتم لرسومك؟ هل هو مجنون؟ لملا ينصرف؟ لماذا يضرر الناس؟ رسوماتي كانت تجذب اهتمامات كل الناس بمختلف انتماءاتهم السياسية..فبعض من هؤلاء كانت يفرح بها لأنها تعجبه وتعبر عن آلامه وتطلعاته..والبعض الآخر كانوا يتابعونها ليس اعجابا بها ولكن ليعرفوا صورتهم السيئة بين الناس وبشار وحكومته ..كانوا من هؤلاء

شكرا يا استاذ !! عندما اكتب الحاضرة سارسلها. شكرا على المعلومات

اهلا وسهلا يا استاذ. أنا اكتب وأدرس رسومك الان وعندي شك. عاما, ما هي

الرموز في الكاريكاتير قبل وبعد الربيع؟

لماذا رسمت صدام حسين وقذافي قبل الربيع؟

شكرا جزيلًا يا أستاذ

كان النظام السوري يسمح برسم الرؤساء خارج سورية ويمنع ذلك داخل سورية لكنني كسرت هذه القاعدة عام 2011 قبل انطلاق الثورة السورية وتعمدت رسم بشار الاسد والاجهزة الامنية ورئيس الحكومة والبرلمان وانا في داخل سورية وذلك من اجل كسر الخوف من النظام الديكتاتوري عند الناس والدعوة للثورة عليه وهذا فعلا ما حصل فيما بعد عندما خرجوا الناس في الشوارع يسخرون من بشار وافراد نظامه ولعب الكاريكاتير دورا هاما في رفعه ضمن لافتات في الشوارع وعلى صفحات التواصل الاجتماعي كما قام به رساموا (كفر نبل) بعدي

شكرا يا أستاذ وما هي الرموز قبل 2011 لتجنب الرقابة؟

الرموز كانت شخصية الرئيس وافراد العائلة الحاكمة ورؤساء مراكز المخابرات..وقيادات الجيش...وفي حالة تناول شخصية الرئيس في الكاريكاتير الساخر يعني اعدام الفنان او فقدانه ..او افتعال حادث يقضي على حياته او خطفه والاعتداء عليه حتى يشارف عالموت

يا أستاذ عندي سؤال اخر. لماذا كثير من كاريكاتيرك هي أبيض وأسود؟

اغلب الصحف بشكل عام تطبع بالابيض والاسود

هل الألوان مهمة في كاريكاتيرك؟

نعم ان الالوان مهمة عندما تأتي في سياق المضمون والفكرة..وليست مجرد الوان للزينة

ما هي الالوان المفضلة في كاريكاتيرك؟

الالوان التي تنسجم مع طبيعة الفكرة ..فمثلا اذا كانت مأساوية فهي الوان تكون داكنة واذا كانت تتعلق بالتفاؤل او كانت مرحة فهي تكون مشرقة

BIBLIOGRAFÍA

- ‘Abd al-Faḍīl, M. (2013, 20 de enero). Awwal Mahraḡān Grāfīk Miṣrī Iḡtifā’ bi-l-Ṭawra. *Al-Arabiya*. Consultada el 26 de octubre de 2013, de <http://www.alarabiya.net/articles/2013/01/20/261519.html>
- Abu-Lughod, L. (1989). Bedouins, Cassettes and Technologies of Public Culture. *Middle East Report*, 19/4: 7-11: 47.
- AFP (2011). Arab Spring Provides Inspiration to Regional Cartoonists. *Al-Arabiya*. Consultada el 28 de octubre de 2013, de <http://www.alarabiya.net/articles/2011/12/04/180731.html>
- AFP (2011, 25 de agosto). Un grupo de mercenarios ataca al dibujante opositor más famoso de Siria. *El Mundo*. Consultada el 13 de mayo de 2015, de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/08/25/internacional/1314287069.html>
- Aguirre, M. (2015, 30 de enero). ¿Por qué es tan difícil lograr la paz en Siria? *BBC*. Consultada el 25 de febrero de 2015, de http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2015/01/150130_siria_guerra_civil_paz_m_aguirre
- AIN. (2012). Festival Árabe de Caricatura. *Islamedia*. Consultada el 22 de julio de 2014, de <http://islamhispania.blogspot.com.es/2012/06/festival-arabe-de-caricatura.html>
- Allaf, R. (2012). La Soledad del Corredor de Fondo. *Revista Culturas*, 8. Consultada el 12 de enero de 2015, de http://revistaculturas.org/wp-content/uploads/2012/09/culturas8_pdf.pdf
- Álvarez-Ossorio, I. (2009). *Siria Contemporánea*. Madrid: Síntesis.

Álvarez-Ossorio, I. (2015). La Sunní-Chií en Oriente Medio. *Próximo Oriente*. Consultada el 26 de febrero de 2015, de <http://proximooriente.blogspot.com.es/2015/02/la-fractura-suni-chii-en-orientemedio.html?spref=fb>

Al-Olayan, A. (2006). New Challenges for the State's Influence on the Media. *Arab Media in the Information Age*. Abu Dhabi, Emiratos Árabes Unidos: The Emirates Center for Strategic Studies and Research.

Amanpour, C. (2015, 14 de enero). Muslim Reaction to 'Charlie Hebdo' Publication; Interview with Archbishop Tagle of Manila; Imagine a World. *CNN*. Consultada el 15 de Octubre de 2015, de <http://www.cnn.com/TRANSCRIPTS/1501/14/ampr.01.html>

Amin, H. Y. (1995). *Islamic Newspapers and Magazines*. En J. Esposito (Ed.) *The Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic World*. Oxford (Inglaterra): Oxford University Press.

Amin, H. Y. (2002). Freedom as a Value in Arab Media: Perceptions and Attitudes among Journalists. *Political Communication*, 19 (125-135). Taylor & Francis.

Amnistía Internacional Sección Reino Unido (2015). Dreams of freedom. *Kirkus Reviews*, LXXXIII (3). Consultada el 6 de noviembre de 2015, de <http://search.proquest.com.ezpprod1.hul.harvard.edu/docview/1648912507?accountid=11311>

Anderson, B. (2005). Comedy. *Preface*. En 'A. Farzāt (Ed.) *A Pen of Damascus Steel*. Political Cartoons of an Arab Master. Seattle: Cune Press

Anónimo (n. d.). Václav Havel International Prize for Creative Dissent. *Human Rights Foundation*. Consultada el 28 de mayo de 2015, de

<http://humanrightsfoundation.org/programs/hrf-programs/vaclav-havel-prize-for-creative-dissent>

Anónimo (1993). Syrian Artists Speak Out - Carefully. *Washington, D.C.: National Public Radio*. Consultada el 6 de noviembre de 2015, de <http://search.proquest.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/docview/190140362?accountid=11311>

Anónimo (1998). Walls of Silence. Media and Censorship in Syria. *Refworld*. Consultada el 12 de noviembre de 2013, de <http://www.refworld.org/pdfid/475e4e490.pdf>

Anónimo (2001). Syria: Continuity and Change. *Strategic Survey*, 2001, Vol.101(1), p.153-160 [Peer Reviewed Journal]: Routledge, Taylor & Francis Group.

Anónimo (2006). Ali Farzat. *Cune Press*. Consultada el 15 de junio de 2012, de <http://www.cunepress.com/E2003/farzat/timeline.htm>

Anónimo (2010, 20 de noviembre). Mazāya ‘Alī Farzāt. *Ali Ferzat*. Consultada el 8 de octubre de 2015, de http://www.ali-ferzat.com/ar/mazaia_ali_ferzat.html

Anónimo (2011, 27 de octubre). La Primavera Árabe gana el Premio Sájarov 2011. *Parlamento Europeo*. Consultada el 20 de mayo de 2015, de <http://www.europarl.europa.eu/news/es/news-room/content/20111021STO30027/html/La-primavera-%C3%A1rabe-gana-el-Premio-S%C3%A1jarov-2011>

Anónimo (2011, 3 de diciembre). Arab Spring provides inspiration to regional cartoonist. *Al-Arabiya*. Consultada el 23 de octubre de 2015, de <http://search.proquest.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/docview/907874174?accountid=11311>

Anónimo (2011, 14 de diciembre). Premio Reporteros Sin Fronteras - Le Monde De La Libertad De Prensa. *Reporteros Sin Fronteras Por La Libertad de Información*. Consultada el 20 de mayo de 2015, de <http://es.rsf.org/premio-reporteros-sin-fronteras-le-08-12-2011,41524.html>

Anónimo (2011, 28 de diciembre). Ali Ferzat: The Pen Proves Mightier than the Sword. *The al-Bawaba Group (2011)*. Consultada el 23 de noviembre de 2015, de http://www.albawaba.com/mena_voices/ali-ferzat-pen-proves-mightier-sword-407013

Anónimo (2012). Ali Ferzat Co-recipient of CRNI's 2012 Courage Award. *Cartoonists Rights*. Consultada el 20 de mayo de 2015, de <http://cartoonistsrights.org/syrian-cartoonist-ali-ferzat-receives-crnis-2012-courage-award/>

Anónimo (2012, mayo). Ali Ferzat. *New Internationalist*. Issue 452, p. 50-51. Consultada el 3 de noviembre de 2015, de <http://ezp-prod1.hul.harvard.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=74388952&site=ehost-live&scope=site>

Anónimo (2012, 11 de octubre). 'Alī Farzāt tasallam Ŷā'iza Sājārūf. *Al-Jazeera*. Consultada el 20 de mayo de 2015, de <http://www.aljazeera.net/news/pages/42322ece-58ad-45d0-a129-d5cf6a9a747a>

Anónimo (2013a). 2013 Laureates. *Human Rights Foundation*. Consultada el 28 de mayo de 2015, de <http://humanrightsfoundation.org/programs/hrf-programs/2013-vhpcd>

Anónimo (2013b). 2013 Havel Prize Acceptance Speech. *Oslo Freedom Forum*. Consultada el 28 de mayo de 2015, de <https://oslofreedomforum.com/talks/2013-havel-prize-acceptance-speech>

Anónimo (2013, 30 de marzo). Ali Farzat. *Syria Untold*. Consultada el 19 de mayo de 2015, de <http://www.syriauntold.com/en/creative/ali-farzat/>

Anónimo (2013, 20 de agosto). A 'pain in the Assad?' Syrian cartoonist speaks out from exile. *Al-Arabiya*. Consultada el 23 de octubre de 2015, de <http://search.proquest.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/docview/1426425079?accountid=11311>

Anónimo (2013, 31 de agosto). Laugh them Out of Power; Skewering Dictators. *The Economist*. Consultada el 1 de diciembre de 2015, de <http://search.proquest.com/docview/1429491183?accountid=14609>

Anónimo (2014). Artistas iraníes premiados en Festival Intl. de Caricaturas de Siria. *Hispan TV. Nexo Latino*. Consultada el 25 de marzo de 2015, de <http://93.190.24.12/detail/2014/09/01/286931/artistas-iranies-premiados-festival-intl-caricaturas-siria>

Anónimo (2015). Estado Islámico. *Web Conocimiento*. Consultada el 26 de febrero de 2015, de <http://elantivirus.com/letra-e/estado-islamico.php>

Anónimo (2015, 28 de enero). Celebrated Syrian cartoonist Ali Ferzat highlights UK's pitiful response to refugee crisis with powerful new Drawing. *Targeted News Service*. Consultada el 23 de octubre de 2015, de <http://search.proquest.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/docview/1648861108?accountid=11311>

Anónimo (verano 2015). Singing in the kingdom of silence. *New Internationalist*. Issue 485, pp. 22-25. Consultada el 3 de noviembre de 2015, de <http://ezp-prod1.hul.harvard.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=f5h&AN=108847109&site=ehost-live&scope=site>

Anónimo (2016, 12 de agosto). 'Itiā' 'alà manzil wa a'amāl fannān al-kārikātīr al-sūrī al-mu'ārid 'Alī Farzāt. *Al-Quds al-'Arabī*. Consultada el 12 de agosto de 2016, de <http://www.alquds.co.uk/?p=580326>

Arab Cartoon (2005). *Al-Ŷuḍur al-Tārījīyya li-fann al-Kārikātīr*. Consultada el 16 de junio del 2012, de <http://www.arabcartoon.net/a/study/2005/study02.html>

Asad, T., Brown, W., Butler, J. y Mahmood, S. (2009). *Is Critique Secular? Blasphemy, Injury and Free Speech*. California: University of California Press.

Azet, M. F. (1992). *Wakalāt al-anbā' fī al-'alam al-'arabī*. Ŷidda: Dār al-Šurūq lil-Našar wa al-Tawzī' wa al-Ṭibā'a.

Azīz Alī (2010). Al-Karikātīr. *Al-Mooftah*. Consultada el 15 de junio de 2012, de <http://www.almooftah.com/vb/showthread.php?t=40>

Bakhtin, M. (1984). *Rebelaís and His World*. Trade. Iswolsky, H. Indianda University Press.

Badarneh, M. A. (2011). Carnavalesque Politics: A Bakhtinian Case Study of Contemporary Arab Political Humor. *Humor*. 24-3.

Bennett, O. (2012, 10 de marzo). The moral dilemmas of Syria's revolution. *BBC*. Consultada el 13 de mayo de 2015, de <http://www.bbc.com/news/magazine-17315413>

Bresciano, J. A. (2004). *Investigar en Humanidades: Pautas Metodológico-Técnicas para el Diseño y Presentación de Proyectos*. Montevideo (Uruguay): Psicolibros Waslala.

Brianbridge, L. (2013). In place of war: Egypt's artists after the Arab Spring. *The guardian*. Consultada el 24 de Octubre de 2013, de www.theguardian.com/world/2013/may/05/egypt-artists-in-place-of-war-feature

Brookes, P. (2012, 31 de marzo). Laughter is Asad's dread. *The Times*. Features, p. 49.

Brummett, P. (2000). *Image and Imperialism in the Ottoman Revolutionary Press, 1908-1911*. Albany. State: University of New York Press.

Buḥā', Ŷ. (2013). Al-Kārīkāṭīr yuṭārid Bašār al-Asad bi-'akṭar min 3000 lawḥa sājira. *Al-Arabiya*. Consultada el 11 de julio de 2014, de <http://www.alarabiya.net/articles/2013/01/16/260835.html>

Camps-Febrer, B. (2012). Analysis of Political Humor in the Syrian Uprising. *Political Humor as a confrontational tool against the Syrian Regime*. Consultada el 15 de enero de 2015, de http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2205200

Cartooning for Peace (2014). Cartoonists. Willis from Tunis. *Cartooning for Peace*. Consultada el 18 de julio de 2014, de <http://www.cartooningforpeace.org/en/dessinateurs/willis-from-tunis/>

Cassey, J. (2009). "What's So Funny?" *The Finding and Use of Soldier Cartoons from the World Wars as Historical Evidence*. En R. Scully y R. Quartly (Eds.) *Drawing the Line: Using Cartoons as Historical Evidence*. Melbourne: Monash University ePress.

Cavna, M. (2012, 2 de septiembre). For Comics Fans, Good News Comes in 3's. *The Washington Post*. Sunday Style, p. T07.

Cavna, M. (2013). Akram Raslan: Rights group clarifies report that Syrian political cartoonist was executed. *The Washington Post*. Consultada el 29 de octubre de 2013, de www.washingtonpost.com/blogs/comics-riffs/post/akram-reslan-rights-group-clarifies-report-that-syrian-political-cartoons-was-executed/2013/10/13/7f0ed88a-3478-11e80c6-7e6dd8d22d8f_blog.html

Cerulus, L. (2012, 22 de octubre). Ali Ferzat: The pen fighting Assad's sword. *The Independent*. Consultada el 21 de mayo de 2015, de <http://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/ali-ferzat-the-pen-fighting-assads-sword-8219906.html>

Chakelian, A. (1996, 16 de enero). Doodles with death.(CARTOONS)(freedom of expression and acts of terror). *New Statesman* (1996), Vol.144 (5245), p.18(1).

Cohen, M. (2015, 26 de octubre). Waarom deze Syrische cartoonist hoopvol door blijft tekenen. *Vandaag*. Consultada el 27 de octubre de 2015, de <http://www.vn.nl/waarom-deze-syrische-cartoonist-hoopvol-door-blijft-tekenen/>

CRNI (2013). Arrested Syrian Cartoonist Akram Raslan Still Missing. *Cartoonists Rights Network International*. Consultada el 28 de octubre de 2013, de http://www.cartoonistsrights.org/recent_developments_article.php?id=88

Dabaie, M. (2012). *Women in Middle-Eastern Comics* (EP72061). Disponible en ProQuest Dissertations & Theses Global. (1684606665). Consultada el 18 de noviembre de 2015, de <http://search.proquest.com.ezpprod1.hul.harvard.edu/docview/1684606665?accountid=11311>

Dabashi, H. (2015, 13 de abril). Why are tyrants afraid of laughter? *Al-Jazeera*. Consultada el 8 de octubre de 2015, de <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2015/04/tyrants-afraid-laughter-150412060406048.html>

Davis, E. (1995). Language, literature, arts— Arab comic strips: Politics of an emerging mass culture by Allen Douglas and and Fedwa Malti-Douglas. *The Middle East Journal*, p. 153.

Davis, S. C. (2005). *Humanity. Preface*. En 'A. Farzāt *A Pen of Damascus Steel. Political Cartoons of an Arab Master*. Seattle: Cune Press.

Declaración Universal de los Derechos Humanos. Consultada el 17 de junio de 2014, de http://www.un.org/es/documents/udhr/index_print.shtml

Della Ratta, D. (2012, 13 de febrero). Irony, Satire, and Humor in the Battle for Syria. *Muftah*. Consultada el 6 de febrero de 2015 de http://muftah.org/irony-satire-and-humor-in-the-battle-for-syria/#.VUngl_ntmko

Demerdash, N. (2012). Consuming Revolution: Ethics, Art and Ambivalence in the Arab Spring. *New Middle Eastern Studies*, 2 (2012). Consultada el 4 de octubre de 2013, de <http://www.brismes.ac.uk/archives/970>

Diamond, M. (2002). No Laughing Matter: Post-September 11 Political Cartoons in Arab/Muslim Newspapers. *Political Communication*. 19:2. pp. 251-272.

Dīlārā (2007). Madāris fann al-Karikātīr. *Maktoob*. Consultada el 16 de junio de 2012, de <http://arb3.maktoob.com/vb/arb101376/>

Douglas, R. (n. d.) Cartoons and the historian. *The Political Cartoon Society*. Consultada el 5 de mayo de 2014, de <http://www.original-political-cartoon.com/history/cartoons-and-the-historian.html>

Douglas, A., y Malti-Douglas, F. (1994). *Arab Comics: Politics of an Emerging Mass Culture*. Bloomington, Ind: Indiana University Press

Droz-Vincent, P. (2014). "State of barbary" (take two): From the Arab Spring to the return of violence in Syria. *The Middle East Journal*, 68(1), pp. 33-58. Consultada el 6 de noviembre de 2015, de <http://search.proquest.com.ezpprod1.hul.harvard.edu/docview/1510297824?accountid=11311>

Editor (2011, 7 de julio). Fanān al-Kārīkātīr al-sūrī ‘Alī Farzāt li-“ašra‘a”: al-Kārīkātīr al-taḥrīdī yaḍu‘ ‘ubuwwa nāsifa fī ŷuḍūr al-muškila. *Al-Waṭan*. Consultada el 8 de octubre de 2015, de <http://www.alwatan.com/graphics/2011/07jul/23.7/dailyhtml/ashreea.html#2>

Editores (2005a). On Titles and Notes. *Preface*. En ‘A. Farzāt A Pen of Damascus Steel. Political Cartoons of an Arab Master. Seattle: Cune Press.

Editores (2005b). *Appendix*. En ‘A. Farzāt A Pen of Damascus Steel. Political Cartoons of an Arab Master. Seattle: Cune Press.

EFE (2012, 7 de diciembre). El caricaturista Ali Ferzat gana el premio RSF a la libertad de prensa. *ABC*. Consultada el 19 de mayo de 2015, de <http://agencias.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=1028637>

EFE (2014). Un mural en medio de la guerra mete a Siria en el Guinness. *El tiempo*. Consultada el 7 de julio de 2014, de <http://m.eltiempo.com/buscador/CMS-13774215>

Eko, L. S. (2012). *New Media, Old Regimes. Case Studies in Comparative Communication Law and Policy*. Lanham, Maryland: Lexington Books.

El Hasan, J. (2013, 20 de diciembre). Art, revolution and Ali Ferzat. *The Daily Star*. Consultada el 20 de octubre de 2015, de <http://www.dailystar.com.lb/Culture/Art/2013/Dec-20/241845-art-revolution-and-ali-ferzat.ashx>

El-Jisr, B. (1988). *Caricatures arabes*. En M. Krifa, O. Oussedik, J. P. y Hondet L'Institut du monde arabe presente: caricatures arabes / auteur-concepteur de l'exposition, Michket Krifa; exposition réalisée par le Département des Actions

culturelles de l'Institut du monde arabe; Jean-Pierre Hondet et Ouardia Oussedik.
París: L'Institute du Monde Arabe.

El Universal. (2012). Las caricaturas se convierten en otra arma contra el régimen de Al Assad. *El Universal*. Consultada el 22 de julio de 2014, de <http://www.eluniversal.com/internacional/revuelta-arabe/120720/las-caricaturas-se-convierten-en-otra-arma-contra-el-regimen-de-al-ass>

El-Yousef, S. (2006, 20 febrero). Muhammad and Python. *New Statesman*, p. 16.

Essoulami, S. (n. d.). The press in the Arab World: 100 years suppressed freedom. *Al-Bab*. Consultada el 15 de octubre de 2013, de <http://www.al-bab.com/media/introduction.htm>

FECO (2015). *Federation of European Cartoonists' Organizations*. Consultada el 25 de marzo de 2015, de <http://www.fecocartoon.com/>

Farzāt, 'A. (2005). *A Pen of Damascus Steel. Political Cartoons of an Arab Master*. Seattle: Cune Press.

Farzāt, 'A. (2012). Syrian cartoonist Ali Farzat: 'They broke my hands to stop me drawing Assad' – video. *Drawing the Revolution The Guardian*. Consultada el 30 de octubre de 2013, de <http://www.theguardian.com/commentisfree/video/2012/jun/21/drawing-syria-revolution-ali-farzat-video>

Farzāt, 'A. (2015, 28 de mayo). Al-Anẓima al-Šumūliyya wa Istijdām al-Murtaziqa. *Al-Quds al-'Arabī*. Consultada el 3 de julio de 2015, de <http://www.alquds.co.uk/?p=348657>

Farzāt, 'A. (2016, 17 de marzo). Kārīkātīr. *Orient News*. Consultada el 20 de abril de 2016, de <http://orient->

news.net/ar/news_show/106321/0/%D9%83%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D9%83
%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%B1

Farzāt, A. (2016, 14 de agosto). 'Alī Farzāt yaktub 'amma ŷarà ba'adamā saraqa al-niẓām manzilihi wa māḡā ṭalaba al-muḥāmī minhu? 'Alī Farzāt: Kullunā šurakā'. *All 4 Syria*. Consultada el 14 de agosto de 2016, de <http://www.all4syria.info/Archive/335544>

Ferzat, A. (2015). Caricature. *Revolutionary Forces of Syria Media Office*. Consultada el 15 de julio de 2015, de <http://rfsmediaoffice.com/en/category/images-en/caricatures/>

Ferzat, A. (n. d. a). Kārīkātīr bi-afkārīkum. *Ali Ferzat*. Consultada el 7 de enero de 2015, de http://www.ali-ferzat.com/ar/comics/key_word/%D9%83%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D9%83%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%B1%20%D8%A8%D8%A7%D9%81%D9%83%D8%A7%D8%B1%D9%83%D9%85.html

Ferzat, A. (n. d. b) Rasm bi-l-kalimāt. *Ali Ferzat*. Consultada el 7 de enero de 2015, de http://www.ali-ferzat.com/ar/comics/key_word/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%B3%D9%85%20%D8%A8%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%AA.html

Fonder, N. (otoño de 2007/primavera de 2008). A Pen of Damascus Steel: Political Cartoons of an Arab Master (Book Review). *The Arab Studies Journal*, Vol.15/16(2/1), pp.181-184

Freedman, L. (Primavera 2012). Wit as a Political Weapon: Satirists and Censors. *Social Research: An International Quarterly*. Vol. 79, No. 1, pp. 87-112.

- Gabrieli, F. (2012) *Adab*. En P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel y W. P. Heinrichs (Eds.). *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. Brill Online. Consultada el 22 de abril de 2014, de http://0-referenceworks.brillonline.com.fama.us.es/entries/encyclopaedia-of-islam-2/adab-SIM_0293
- Garābaya, I. (n. d.). *Ṭaqāfa al-naṣṣ fī al-rasm al-karikātīrī. Arab Volunteering*. Consultada el 16 de junio de 2012, de www.arabvol.org
- García Prieto, M. (2013, January 28). La Revolución, Impresa en los Muros de las Calles Árabes. *Periodismo Humano*. Consultada el 26 de octubre de 2013, de <http://periodismohumano.com/en-conflicto/la-revolucion-impresa-en-los-muros-de-las-calles-arabes.html>
- Gaya Nuño, J. A. (n. d.). *Caricatura*. En *Enciclopedia Ger*. Consultada el 18 de noviembre de 2013, de http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=3623&cat=arte
- Ghaddbian, N. (2012). Disidencia Política Bajo el Nuevo Régimen. *Revista Culturas*, 8. Consultada el 12 de enero de 2015, de http://revistaculturas.org/wp-content/uploads/2012/09/culturas8_pdf.pdf
- Gilbert, V. J. (2013). *Syria for the Syrians: The rise of Syrian nationalism, 1970-2013* (1536249). Disponible en ProQuest Dissertations & Theses Global. (1353357676). Obtenida el 6 de noviembre de 2015, de <http://search.proquest.com.ezpprod1.hul.harvard.edu/docview/1353357676?accountid=11311>
- Gilliam, R. (invierno 1998). Syrians: A Travelogue 1992-1994, by Laurence Deonna (Book Review). *Middle East Journal*, 52, 1, pp. 125-126.

Gizbert, R. (2012, 13 de junio). Ali Ferzat: Breaking the barrier of fear. *Al-Jazeera*. Consultada el 21 de mayo de 2015, de <http://www.aljazeera.com/programmes/listeningpost/2012/04/201241572614142900.html>

Glaser, B. G. y Strauss, A. L. (1967). *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*. New Brunswick (Estados Unidos) y Londres (Reino Unido): Aldine Transaction.

Glez, D., (2013). Tunisie: caricatures à la sauce africaine. *Jeune Afrique*. Consultada el 30 de octubre de 2013, de <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20131026114708/tunisie-tunis-zine-el-abidine-ben-ali-liberte-d-expression-cartooning-for-peace-tunisie-caricatures-a-la-sauce-africaine.html>

Grauman, B. (2007, 4 de agosto). Comic belief leading political cartoonists explain what freedom of expression means to them and describe how the satirical landscape has been redrawn since Danish newspaper cartoons provoked outrage across the Muslim world last year. *Financial times*. Consultada el 23 de octubre de 2015, de <http://search.proquest.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/docview/250040619?accountid=11311>

Halasa, M. (n. d.). Ali Ferzat in his own words. *Arab British Centre*. Consultada el 10 de junio de 2015, de <http://www.arabbritishcentre.org.uk/ali-ferzat-in-his-own-words/>

Halasa, M. (2002, 26 de julio). Funny precarious. *The Guardian*. Consultada el 2 de diciembre de 2015, de <http://www.theguardian.com/media/2002/jul/27/pressandpublishing.weekendmagazine>

Halasa, M. (2012). Art of Resistance. *Index on Censorship*. Vol. 41 (3), pp. 141-152.

Halasa, M. (2012, junio). Creative dissent. *Index on Censorship*. Vol. 41 Issue 2, p14-25.

Halasa, M., Omareen, Z. y Mahfouz, N. (Eds.) (2014). *Syria speaks: art and culture from the frontline*. Londres: Saqi Books.

Halliburton, R. (2012, 31 de agosto-6 de septiembre). The man with broken hands. *New Statesman*. Vol. 141 Issue 5121, p. 28-30. Consultada el 3 de noviembre de 2015, de <http://ezp-prod1.hul.harvard.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=79479361&site=ehost-live&scope=site>

Hariman, R. (2008). Political Parody and Public Culture. *Quarterly Journal of Speech*. Vol. 94, No. 3. Routledge Taylor & Francis Group.

Heslop, A. (2012, 10 de diciembre). Caricaturista sirio gana el Premio Gebran Tueni. *World Association of Newspapers and News Publishers (WAN-IFRA)*. Consultada el 27 de mayo de 2015, de <http://www.wan-ifra.org/es/articles/2012/12/10/caricaturista-sirio-gana-el-premio-gebran-tueni>

Hicks, M. (2009). "Teh Futar". *The power of the webcomic and the potential of Web 2.0*. En R. Scully y R. Quartly (Eds.) *Drawing the Line: Using Cartoons as Historical Evidence*. Melbourne: Monash University ePress.

Hirst, D. (2003, 21 de agosto). Analysis: Saddam no longer a joke for Syrian satirist. *The Guardian*. Consultada el 20 de noviembre de 2015, de <http://search.proquest.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/docview/245997847?accountid=11311>

- Hirvelä, P. (2012). *Media professionals and penalties for defamation*. En J. Casadeval, E. Myjer, M. O'Boyle y A. Austin (Eds.) *Freedom of Expression. Essays in Honour of Nicolas Bratza*. Oisterwijk (Países Bajos): Wolf Legal Publishers.
- Hofheinz, A. (2005). *The Internet in the Arab World: the Playground for Political Liberalization*. Consultada el 15 de octubre de 2013, de http://fes.de/ipg/IPG3_2005/07HOFHEINZ.PDF
- Hume, T. (2012, 27 de agosto). Syrian artists fight Assad regime with satire. *CNN*. Consultada el 23 de noviembre de 2015, de <http://edition.cnn.com/2012/08/27/world/meast/syria-uprising-art-defiance/>
- Jamshidi, M. (2014). *The future of the Arab Spring : civic entrepreneurship in politics, art, and technology startups*. Oxford : Butterworth-Heinemann : Elsevier.
- John, A. L. (2009). Comic art, democratisation and conscientisation. *Media Asia*, 36(3), pp. 123-131.
- Kaplow, L. (2001, 17 de junio). Cartoonist draws on Syria's ills; He's a test of budding press of freedom. *The Atlanta Journal-Constitution* (Atlanta, GA), p. A17
- Kedar, M. (2005). *Asad in Search of Legitimacy: Message and Rethoric in the Syrian Press under Hafiz and Bashar*. Brighton. Portland. Sussex Academic Press.
- Kelidar, A. (1993). *The political press in Egypt, 1882-1914*. En C. Tripp (Ed.) *Contemporary Egypt: Through Egyptian Eyes: Essays in Honor of P. J. Vatikiotis*. Londres: Routledge.
- Khalaf, R. (2003, 8 agosto). Lamp lighter proves too hot for Damascus: Withdrawing the licence for the country's first private publication has dulled hopes for a freer Syrian press, says Roula Khalaf. *Financial Times*. Consultada el 20 de noviembre

de 2015, de <http://search.proquest.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/docview/249618133?accountid=11311>

Kishtainy, K. (1985). *Arab Political Humour*. Londres: Quartet Books.

Krifa, M. (1988). *Naissance de la caricature en Egypte*. En M. Krifa, O. Oussedik y J. P. Hondet L'Institut du monde arabe presente: caricatures arabes / auteur-concepteur de l'exposition, Michket Krifa; exposition réalisée par le Département des Actions culturelles de l'Institut du monde arabe; Jean-Pierre Hondet et Ouardia Oussedik. París: L'Institute du Monde Arabe.

Kuppinger, P. (2000, 1 de noviembre). Political Cartoons in the Middle East (Book Review). *International Journal of Middle East Studies*, Vol.32(4), pp.571-573.

Kushkush, I. (2013). Cartoonist's Pen leaves Mark across Arab World. *New York Times*. Consultada el 28 de octubre de 2013, de mobile.nytimes.com/2013/06/08/world/Africa/cartoonists-pen-leaves-a-mark-across-the-arab-world.html?from=artsdesign

Larry Kaplow Palm Beach Post, Staff Writer. (2001, Jun 17). Cartoonist tests Syria's limits. *Palm Beach Post*. Consultada el 23 de octubre de 2015, de <http://search.proquest.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/docview/326845764?accountid=11311>

Laure (2012, 7 de octubre). Ali Ferzat, griffe de la contestation syrienne. *Discordance Magazine Hors Format*. Consultada el 27 de mayo de 2015, de <http://www.discordance.fr/ali-ferzat-griffe-de-la-contestation-syrienne-52420>

Lavado, P. (1984). Imágenes para una revolución islámica: La caricatura como arma política y forma de expresión artística. *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, vol. 20.

- Leila (2012). Satire and Political Protest in Arabia Saudi. *Muftah*. Consultada el 28 de enero de 2014, de muftah.org/satire-and-political-protest-in-saudi-arabia/
- Limor, Y., y Nossek, H. (2000). *The “Monkey Trial” in the Land of the Bible: Modern Technique of Religious Censorship-The Case Study of Israel*. En J. Thierstein y Y. R. Kamalipour (Eds.) *Religion, Law, and Freedom. A Global Perspective*. Westport. Connecticut (Londres): Praeger.
- Liu, S. (2013). The Cyberpolitics of the governed. *Inter Asia Cultural Studies*. 14:2.
- López, B. (2000). *El Mundo Arabo-Islámico Contemporáneo. Una Historia Política*. Madrid: Síntesis.
- Luna, O. (2005). *La caricatura política en el Perú: Julio Málaga Grenet, Francisco González Gamarra y Jorge Veinatea Reinoso*. Consultada el 28 de mayo de 2014, de <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/2360>
- Macintyre, B. (2011, 30 de agosto). Careful with that joke. It might be loaded. *The Times*. Consultada el 1 de diciembre de 2015, de <http://www.thetimes.co.uk/tto/opinion/columnists/benmacintyre/article3148756.ece>
- Manfreda, P. (n. d.). *Definition of the Arab Spring. Middle East Uprisings in 2011*. Consultada el 23 de octubre de 2013, de <http://middleeast.about.com/od/humanrightsdemocracy/a/Definition-Of-The-Arab-Spring.htm>
- Martin, R. A. (2007). *The Psychology of Humor. An Integrative Approach*. Nueva York: Academic Press.
- Maundu, P. (2015, 28 de abril). Drawn to extremes; it is a win-lose game for many cartoonists. *Daily Nation*. Consultada el 18 de noviembre de 2015, de <http://www.nation.co.ke/lifestyle/DN2/-/957860/2700344/-/14wknk2/-/index.html>

- McKenzie, A. D. (2013, 23 de diciembre). Some cartoons aren't funny. *IPS - Inter Press Service*. Consultada el 23 de octubre de 2015, de <http://search.proquest.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/docview/1470953995?accountid=11311>
- Mesa, R. (1994). *Palestina y la Paz en Oriente Medio*. Madrid: Ediciones Beramar.
- Milton, T. (1973). *The Cartoon As a Historical Source*. En R. Rotberg, T. Rabb y R. Ueda (Eds.) *Journal of Interdisciplinary History*. IV. Cambridge: Mass.
- Minnebusch, R. (1991). *Class and State in Ba'athist Syria*. En R. T. Antoun y D. Quataert (Eds.). *Syria, Society, Culture and Polity*. Albany: University of New York Press.
- Mitchell, T. (1989). Culture Across Borders. *Middle East Report*. 19/4: 4-6, 47.
- Mlynxqualey (2012, 1 noviembre). Ali Ferzat to Relaunch His Satirical Magazine, Al-Domari, in Egypt. *Arabic Literature (in English)*. Consultada el 20 de mayo de 2015, de <http://arablit.org/2012/11/01/ali-ferzat-to-relaunch-his-satirical-magazine-al-domari-in-egypt/>
- Moubayed, Sami M. (2006). *Steel & Silk: Men & Women Who Shaped Syria 1900-2000*. Cune Press.
- Moore, G. (2015, 4 de febrero). Why "I am Charlie", whether or not I'm on the page as "Charlie Hebdo". *Random Lengths News*, pp. 9-10.
- Müge Göçek, F. (1998). *Political Cartoons in the Middle East*. Princeton: Princeton University.
- Navasky, V. S. (2011, 13 de noviembre). Why are political cartoons incendiary? *New York Times*. Consultada el 20 de noviembre de 2015, de <http://search.proquest.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/docview/903565746?accountid=11311>

- Nilsen, Don L. F. (1990). The Social Functions of Political Humor. *Journal of Popular Culture*, 24:3.
- Nordlinger, J. (2013, 17 de junio). Three Brave Lives. *National Review*. Vol. 65 Issue 11, p. 35-37. Consultada el 3 de noviembre 2015, de <http://ezp-prod1.hul.harvard.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=87833974&site=ehost-live&scope=site>
- Noueihed, L. y Warren, A. (2012). *The Battle for the Arab Spring - Revolution, Counter-Revolution and the Making of a New Era*. New Haven; Londres: Yale University Press.
- Ortiz de Zárate, R. (2015). Hafez al-Asad. *CIDOB*. Consultada el 10 de febrero de 2015, de http://www.cidob.org/es/documentacio/biografias_lideres_politicos/asia/siria/hafez_al Assad
- Oudat, B. (2011, 29 de diciembre - 2012, 4 de enero). Damascus Deadlock. *Al-Ahram weekly on-line*. Consultada el 26 de octubre de 2014, de <http://weekly.ahram.org.eg/2011/1078/re5.htm>
- Panday, S. N. (2007). *Media in the 21st Century: Freedom and Censorship*. Jaipur: Global Media.
- Peláez Malagón, J. E. (2002). *Historia de la Caricatura*. Consultada el 21 de junio de 2012, de <http://clio.rediris.es/arte/caricaturas/caricatura.htm>
- Pellat, C. (2012). *al-Djāhīz*. En P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel y W. P. Heinrichs (Eds.). *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. Brill Online. Consultada el 22 de abril de 2014, de <http://0->

referenceworks.brillonline.com.fama.us.es/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-djahiz-SIM_1935

Pellat, C., Bausani, A., İz, Fahîr y Ahmad, A. Bearman, P. (2012) *Hidjâ*. En P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel y W. P. Heinrichs (Eds.) *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. Brill Online. Consultada el 22 de abril de 2014, de http://0-referenceworks.brillonline.com.fama.us.es/entries/encyclopaedia-of-islam-2/hidja-COM_0284

Philips, C. (n. d.). Syria's Bloody Arab Spring. *The London School of Economics and Political Science (LSE)*. Consultada el 25 de febrero de 2015, de http://www.lse.ac.uk/ideas/publications/reports/pdf/sr011/final_lse_ideas__syriasbloodyarabspring_phillips.pdf

Pitel, L. (2012, 31 de marzo). Drawing Fire: the rebel cartoonist who sees pain as price of liberty. *The Times*. Features, p. 49.

Qassim, A. (n. d.). *Arab Political Cartoons*. Consultada el 2 de octubre de 2013, de http://www.andreasqassim.com/download/MA_thesis.pdf

Quiñonero, P. (2012). La primera caricatura de Mahoma. *ABC*. Consultada el 28 de mayo de 2014, de <http://www.abc.es/20120920/cultura/abci-primera-caricatura-mahoma-201209200946.html>

Rash, J. (2015, 21 de marzo). Cartoonists draw scrutiny (and security). *Star Tribune*. Consultada el 23 de noviembre de 2015, de <http://www.startribune.com/editorial-cartoonists-draw-scrutiny-and-security/297087851/>

Rasheed, A. (2006). The Imminent Collapse on the Controlled Media. *Arab Media in the Information Age*. Abu Dhabi, Emiratos Árabes Unidos: The Emirates Center for Strategic Studies and Research.

- Reuters (2012, 27 de octubre). Cartoonist Ali Farzat says fear defeated in Syria. *Ahram Online*. Consultada el 21 de mayo de 2015, de <http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/25/56597/Arts--Culture/Visual-Art/Cartoonist-Ali-Farzat-says-fear-defeated-in-Syria.aspx>
- Revilla, M. y Hovanyi, R. (2013). La “primavera árabe” y las revoluciones en Oriente Medio y Norte de África: episodios, acontecimientos y dinámicas. *XI Congreso Español de Sociología*. Madrid. Consultada el 22 de julio de 2014, de <http://www.fes-web.org/uploads/files/modules/congress/11/papers/1895.pdf>
- Rinnawi, K. (2011). *Arab Internet. Schizophrenic Trilogy*. En N. Mellor, M. Ayish, N. Dajani, y K. Rinnawi (Eds.). *Arab Media: Globalization and Emerging Media Industries*. Cambridge, UK. Polity.
- Russell, R. (2012). Courage Award. *Cartoonists Rights Network International*. Consultada el 7 de noviembre de 2013, de <http://www.cartoonistsrights.org/dinner.php>
- Saab, E. (2006). The Independence of the Arab Media. *Arab Media in the Information Age*. Abu Dhabi, Emiratos Árabes Unidos: The Emirates Center for Strategic Studies and Research.
- Salti, O. (2012). Caricaturas y Viñetas. Arte de Burla y Crítica para Todos los Públicos. *Revista Culturas* 8. Consultada el 30 de enero de 2015, de http://revistaculturas.org/wp-content/uploads/2012/09/culturas8_pdf.pdf
- Samaha, J. (1988). *La caricature ou “le pierre et le rire”*. En M. Krifa, O. Oussedik, J. P. y Hondet L'Institut du monde arabe presente: caricatures arabes / auteur-concepteur de l'exposition, Michket Krifa; exposition réalisée par le Département des Actions culturelles de l'Institut du monde arabe; Jean-Pierre Hondet et Ouardia Oussedik. París: L'Institute du Monde Arabe.

- Sancha, N. (2016, 12 de enero). Madaya, la ciudad siria de la 'guerra del hambre', recibe alimentos. *El País*. Consultada el 3 de marzo de 2016, de http://internacional.elpais.com/internacional/2016/01/12/actualidad/1452595053_530751.html
- Sangani, K. (2011). What Role did social media and capable devices have on the ongoing events in the Middle East? *Arab Spring-Revolution 2. 0*. Consultada el 17 de octubre de 2013, de <http://eandt.theiet.org/magazine/2011/07/revolution-2-0.cfm>
- Saqr, N. (1998). *Walls of Silence. Media and Censorships in Syria*. Londres: Artículo 19. Consultada el 19 de diciembre de 2014, de <http://www.article19.org/data/files/pdfs/publications/syria-walls-of-silence.pdf>
- Schirato, A. (1988). *Comic structures, metafictional strategies, and contemporary American fiction :A Study of John Hawkes and Walter Abish*. University of Sidney.
- Scully, R., y Quartly, R. (2009). *Using Cartoons as Historical Evidence*. En R. Scully y R. Quartly (Eds.) *Drawing the Line. Using Cartoons as Historical Evidence*. Melbourne: Monash University ePress.
- Shaw, M. J. (2007). Drawing on the Collections. *Journalism Studies*. Vol. 8. No 5. Routledge Taylor & Francis.
- Sheerin, M. (2013, 12 de julio). #withoutwords: The Existential and Profound in Syria's Emerging Art Scene. *Hyperallergic. Sensitive to art and its discontents*. Consultada el 10 de junio de 2015, de <http://hyperallergic.com/75422/withoutwords-the-existential-and-profound-in-syrias-emerging-art-scene/>
- Sheppard, A. (1994). *Cartooning for Suffrage*. Albuquerque. University of New Mexico Press.

- Shilton, S. (2013). Art and the "Arab Spring": Aesthetics of revolution in contemporary Tunisia. *French Cultural Studies*, 24 (I), pp. 129-145. Bristol, UK: Sage.
- Siegel, J. (2006, 10 de febrero). Arab media's cartoons draw scrutiny. *Forward*. Consultada el 23 de octubre de 2015, de <http://search.proquest.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/docview/367843084?accountid=11311>
- Singer, A. (2015, 22 de enero). Don't Stop Criticism and Laughter. *Random Lengths News*, p. 7.
- Slattery, M. (2011). 100 Top Global Thinkers. *Foreign Policy*. (190), pp. 31-42, 44-45, 48-52, 54, 56-60, 62-64, 66-72, 85-86, 88-92, 94-96, 98-108.
- Slyomovics, S. (primavera 1992). Algeria caricatures the Gulf War. *Public Culture*. Vol. 4. No. 2, pp. 93-99.
- Slyomovics, S. (2001). *The Living Medina in the Maghrib: The Walled Arab City in Literature, Architecture, and History*. London: Frank Cass.
- Souames, F. (2012, 31 de octubre). Ali Ferzat: Rire et se moquer ... au-delà de la peur. *Hebdo al-Ahram*. Consultada el 20 de mayo de 2015, de <http://hebdo.ahram.org.eg/News/572.aspx>
- Stelfox, D. (2013, 19 de agosto). Ali Ferzat, cartoonist in exile. *The Guardian*. Consultada el 18 de noviembre de 2015, de <http://www.theguardian.com/world/2013/aug/19/ali-ferzat-cartoonist-exile-syria>
- Stoll, J. (primavera 2010). A Domestic Schizophrenia: Gender and Political Cartoons in the Middle East. *International Journal of Comic*. Vol 12. No. 1. pp. 302-322
- Stoughton, I. (2012, 26 de abril). AUB samples the satire of Syrian cartoonist Ali Ferzat. *The Daily Star*, p. 16.

- Stoughton, I. (2012, 30 de octubre). Syrian artists make drawings, not bombs. *McClatchy - Tribune Business News*. Consultada el 20 de noviembre de 2015, de <http://search.proquest.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/docview/1115661930?accountid=11311>
- Sussman, A. (2009, 10 de enero). Drawing the line between editorial and cartooning: The Guardian's Steve Bell and An-Nahar's Armand Homsy discuss the art and science of their trade. *The Daily Star*. Consultada el 15 de octubre de 2015, de <http://www.dailystar.com.lb/Culture/Art/2009/Jan-10/116557-drawing-the-line-between-editorial-and-cartooning.ashx>
- Sutter, J. D. (2013, 21 de mayo). Cartoons that scare Syria's leader. *CNN*. Consultada el 24 de junio de 2015, de <http://edition.cnn.com/2013/05/21/opinion/sutter-syrian-cartoonist-ferzat/>
- Syrian Revolution Arts (2012). *Facebook*. Consultada el 11 de julio de 2014, de <https://www.facebook.com/Syrian.Revolution.Arts/timeline>
- Taher, M. (2011, 15 de septiembre). Exhibition dedicated to Syrian cartoonist Ali Ferzat at Atelier du Caire. *Ahram Online*. Consultada el 19 de mayo de 2015, de <http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/0/21295/Arts--Culture/0/Exhibition-dedicated-to-Syrian-cartoonist-Ali-Ferz.aspx>
- Taleb, B. (2005). Wisdom. *Preface*. En 'A. Farzāt A Pen of Damascus Steel. Political Cartoons of an Arab Master. Seattle: Cune Press.
- Thomas, C. (1993). Ÿuḥā, Un personaje popular en el Magreb y en todo el Mundo Árabe. *Al-Andalus-Magreb*, I, pp. 187-223.
- Ulaby, N. (2015, 5 de febrero). Satire in The Muslim World: A Centuries-Long Tradition. *NPR*. Consultada el 1 de diciembre de 2015, de

<http://www.npr.org/2015/01/10/376127650/satire-in-the-muslim-world-a-centuries-long-tradition>

Usher, S. (2012, 25 de marzo). Ali Ferzat: Revolution redefines art in Syria. *BBC News*. Consultada el 21 de mayo de 2015, de <http://www.bbc.com/news/world-middle-east-17491184>

Van Dam, N. (1996). *The Struggle for Power in Syria. Politics and Society under Assad and Ba 'th Party*. Nueva York:. I. B. Tauris.

Varol, O. O. (2014). Revolutionary Humor. *Southern California Interdisciplinary Law Journal*. Vol. 23: 555, pp. 555-594

Villén, M. (2012). El arte sirio se rebela en busca de libertad. *El tiempo*. Consultada el 27 de octubre de 2013, de <http://m.eltiempo.com/mundo/medio-orientel/el-arte-sirio-se-rebela-en-busca-de-libertad/11431981>

Wedeen, L. (1995). *The Politics of Spectacle: Discipline, Resistance, and National Community in Syria*. Berkeley: University of California.

Wedeen, L. (2013). Ideology and Humor in Dark Times: Notes From Syria. *Critical Inquiry*. 39. 4. Chicago: The University of Chicago.

Wedeen, L. (2015). *Ambiguities of Domination. Politics, Rhetorics, and Symbols in Contemporary Syria*. Chicago: The University of Chicago Press.

Weiss, M. (2011, 7 de diciembre). Bashar al-Assad, the world's most inadequate tyrant. *The Telegraph*. Consultada el 1 de diciembre de 2015, de <http://blogs.telegraph.co.uk/news/michaelweiss/100122294/bashar-al-assad-the-worlds-most-inadequate-tyrant/>

Whitaker, B. (2001, 3 abril). Cartoonist gives Syria a new line in freedom. *The Guardian*. Consultada el 20 de noviembre de 2015, de 423

<http://search.proquest.com.ezp->

prod1.hul.harvard.edu/docview/244227922?accountid=11311

Whitaker, B. (2009a). Problems of the Arab Press. *What's Really Wrong with the Middle East*. Consultada el 22 de junio de 2012, de http://www.al-bab.com/media/arab_press.htm

Whitaker, B. (2009b). The Internet in the Arab Countries. *What's Really Wrong with the Middle East*. Consultada el 15 de octubre de 2013, de <http://www.al-bab.com/media/internet.htm>

Wichhart, S. (2009). *Propaganda and protest: Political cartoons in Iraq during the Second World War*. En R. Scully y R. Quartly (Eds.) *Drawing the Line. Using Cartoons as Historical Evidence*. Melbourne: Monash University ePress.

William, R. (1979). *The Arab Press: News Media and Political Process in the Arab World*. Londres: Syracuse University Press.

Wind, E. (2012, 20 de agosto). Dark Humor Facebook Pages of the Syrian Opposition. *Jadaliyya*. Consultada el 30 de octubre de 2014, de <http://www.jadaliyya.com/pages/index/6950/dark-humor-facebook-pages-of-the-syrian-opposition>

Woźniak, M. (2014). Mirror, mirror on the wall: Political Cartoons of the Arab Spring. *Hemispheres* Vol. 29. No. 2. pp: 79-96.

Wuerker, M. (2012). The World's 100 Most Influential People: 2012. Time 100: The List. Ali Ferzat. Cartoonist. *Time*. Consultada el 20 de mayo de 2015, de http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2111975_2111976_2111941,00.html

Wuerker, M. (2012, 30 de abril). The Pen That Mocked Syria's Tyrant. *Time International (Atlantic Edition)*. Vol. 179 Issue 17, p. 33. Consultada el 3 de noviembre 2015, de <http://ezp-prod1.hul.harvard.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=74633403&site=ehost-live&scope=site>

Ziadeh, R. (2011). *Power and Policy in Syria. The Intelligence Services, Foreign Relations and Democracy*. Nueva York: I. B. Tauris.

ÍNDICE DE CARICATURAS

Figura 1: La conducta social de los políticos árabes	p. 69.
Figura 2: La burocracia en el mundo árabe.....	p. 70.
Figura 3: El discurso del Presidente al-Asad.....	p. 71.
Figura 4: La mala economía en los países árabes.....	p. 73.
Figura 5: El veto a Siria.....	p. 74.
Figura 6: Un mendigo pidiendo comida a un militar	p. 76.
Figura 7: El control de Israel	p. 78.
Figura 8: La pervivencia en el trono.....	p. 79.
Figura 9: La falta de acuerdo	p. 81.
Figura 10: El mantenimiento en el poder de Bašār al-Asad.....	p. 82.
Figura 11: El acoso de Israel al mundo árabe	p. 84.
Figura 12: La ignorancia del mundo.....	p. 85.
Figura 13: La pervivencia de los presidentes árabes, mientras los países se hunden	p. 87.
Figura 14: La doble moralidad	p. 89.
Figura 15: La tragedia de los niños	p. 90.
Figura 16: La revolución y la Primavera Árabe.....	p. 92.
Figura 17: Democracia y libertad de expresión	p. 94.
Figura 18: Las injusticias de la guerra.....	p. 98.
Figura 19: Bašār al-Asad y Mu‘ammar al-Qaḍḍāfī tratando de escapar juntos de sus respectivos países.....	p. 192.
Figura 20: ‘Alī Farzāt hospitalizado haciendo un corte de mangas al gobierno sirio	p. 194.
Figura 21: Israel y Palestina.....	p. 213.
Figura 22: El socialismo.....	p. 215.
Figura 23: La guerra	p. 216.

Figura 24: La mujer.....	p. 217.
Figura 25: La bandera de la guerra.....	p. 218.
Figura 26: Los perjudicados del régimen	p. 219.
Figura 27: País esperando reformas.....	p. 221.
Figura 28: Paz	p. 222.
Figura 29: La actuación de los gobiernos.....	p. 224.
Figura 30: Encarcelación de los ciudadanos.....	p. 226.
Figura 31: La situación de Siria.....	p. 228.
Figura 32: Los niños de Siria	p. 229.
Figura 33: Dibujo con palabras	p. 231.
Figura 34: Los hombres de traje	p. 234.
Figura 35: No arrojar piedras	p. 235.
Figura 36: Acuerdo terrorista	p. 236.
Figura 37: Dictaduras.....	p. 238.
Figura 38: Libertad.....	p. 239.
Figura 39: Irán	p. 240.
Figura 40: La jerarquía.....	p. 241.
Figura 41: Las masas árabes.....	p. 243.
Figura 42: Los regímenes árabes	p. 244.
Figura 43: Partido de fútbol.....	p. 245.
Figura 44: La bandera del general	p. 246.
Figura 45: Bašār al-Asad portando la bandera de Siria.....	p. 247.
Figura 46: El cerebro de los políticos	p. 248.
Figura 47: El Presidente de la Liga Árabe.....	p. 249.
Figura 48: El Congreso de los Diputados.....	p. 250.
Figura 49: Mujer encarcelada	p. 251.
Figura 50: La tortura en las cárceles.....	p. 252.

Figura 51: Guerra financiada por Estados Unidos.....	p. 253.
Figura 52: Comercio de armas.....	p. 254.
Figura 53: La mafia.....	p. 255.
Figura 54: El poder de la pluma.....	p. 256.
Figura 55: El paisaje.....	p. 261.
Figura 56: Mujeres en el centro comercial.....	p. 263.
Figura 57: Mujer desnuda marchándose.....	p. 265.
Figura 58: Oficial repartiendo medallas.....	p. 270.
Figura 59: Şaddām Ḥusayn escondiéndose de la muerte.....	p. 271.
Figura 60: Explorando a Şaddām Ḥusayn.....	p. 272.
Figura 61: La revolución de Mu‘ammar al-Qaḍḍāfī.....	p. 274.
Figura 62: El poder de la sangre.....	p. 276.
Figura 63: Llanto mundial.....	p. 277.
Figura 64: Atentado de Israel.....	p. 278.
Figura 65: Entierro.....	p. 280.
Figura 66: El médico.....	p. 281.
Figura 67: El mundo controlado por robots.....	p. 283.
Figura 68: Satélite espía.....	p. 284.
Figura 69: Las máscaras.....	p. 286.
Figura 70: Lo que hay detrás de la máscara.....	p. 287.
Figura 71: El sillón del poder.....	p. 290.
Figura 72: Disputa de tronos.....	p. 291.
Figura 73: Las labores del ministro.....	p. 292.
Figura 74: La intención de los burócratas.....	p. 294.
Figura 75: Funcionario.....	p. 295.
Figura 76: Oficial cociendo a un ciudadano.....	p. 297.
Figura 77: El rico y su empresa.....	p. 299.

Figura 78: El ascenso al poder	p. 300.
Figura 79: El trabajador	p. 302.
Figura 80: La madre tierra	p. 303.
Figura 81: La prisionera	p. 305.
Figura 82: El pueblo.....	p. 307.
Figura 83: El tercer mundo.....	p. 309.
Figura 84: Los árboles	p. 311.
Figura 85: El derecho a decidir	p. 313.
Figura 86: La pistola	p. 315.
Figura 87: La chaqueta armamentística	p. 316.
Figura 88: Triunfo de la paz	p. 318.
Figura 89: Los afectados de la guerra.....	p. 319.
Figura 90: Los niños de la guerra.....	p. 320.
Figura 91: Animales observando la guerra.....	p. 322.
Figura 92: Las reformas de Bašār al-Asad.....	p. 328.
Figura 93: Las propuestas a Bašār al-Asad	p. 330.
Figura 94: La manifestación del viernes.....	p. 331.
Figura 95: El triunfo de la Primavera.....	p. 332.
Figura 96: Bašār al-Asad escondiéndose de la muerte	p. 334.
Figura 97: El amor de Bašār al-Asad a Siria	p. 335.
Figura 98: La pasividad de Bašār al-Asad.....	p. 336.
Figura 99: Los niños de la guerra de Siria.....	p. 338.
Figura 100: Ponte un velo, mujer	p. 341.
Figura 101: Obama y el <i>ISIS</i>	p. 342.
Figura 102: Los impulsores del terrorismo	p. 344.
Figura 103: El terrorista iraní.....	p. 345.
Figura 104: Bašār al-Asad y el <i>Dā'ish</i>	p. 346.

Figura 105: El terrorismo y el mundo	p. 347.
Figura 106: Los refugiados sirios	p. 349.
Figura 107: Obama.....	p. 351.
Figura 108: La postura de Estados Unidos ante Siria	p. 352.
Figura 109: Apoyo de Irán a Bašār al-Asad	p. 354.
Figura 110: Irán y Siria.....	p. 355.
Figura 111: Khara Meneey	p. 356.
Figura 112: Rusia y China contra Siria.....	p. 358.
Figura 113: Veto	p. 359.
Figura 114: Rusia, Terror y al-Asad	p. 360.
Figura 115: RUISISIA	p. 361.
Figura 116: Bašār al-Asad y Rusia.....	p. 362.
Figura 117: Rusia buscando a Siria	p. 364.
Figura 118: La realidad de la ONU en Siria.....	p. 366.
Figura 119: La ONU y los Derechos Humanos	p. 367.
Figura 120: La ONU ante la situación de Madaya.....	p. 369.
Figura 121: El precio de la libertad de expresión	p. 371.
Figura 122: Los medios de comunicación rusos	p. 372.
Figura 123: El terror en la red	p. 374.
Figura 124: El terrorismo y las redes sociales.....	p. 375.

SISTEMA DE TRANSCRIPCIONES UTILIZADO

En cuanto al sistema de transcripción, se ha optado por utilizar el de la Escuela de Arabismo:

'	ع
B	ب
T	ت
T	ث
ŷ	ج
h	ح
j	خ
d	د
d	ذ
r	ر
z	ز
s	س
š	ش
s	ص
d	ض
t	ط
z	ظ
'	ع
g	غ
f	ف
q	ق
k	ك
l	ل

m.....	م
n.....	ن
h.....	ه
w.....	و
y.....	ي

Las vocales breves aparecen como a, i, u, mientras que las largas aparecen como ā, ī, ū (alif maqsura como à).

